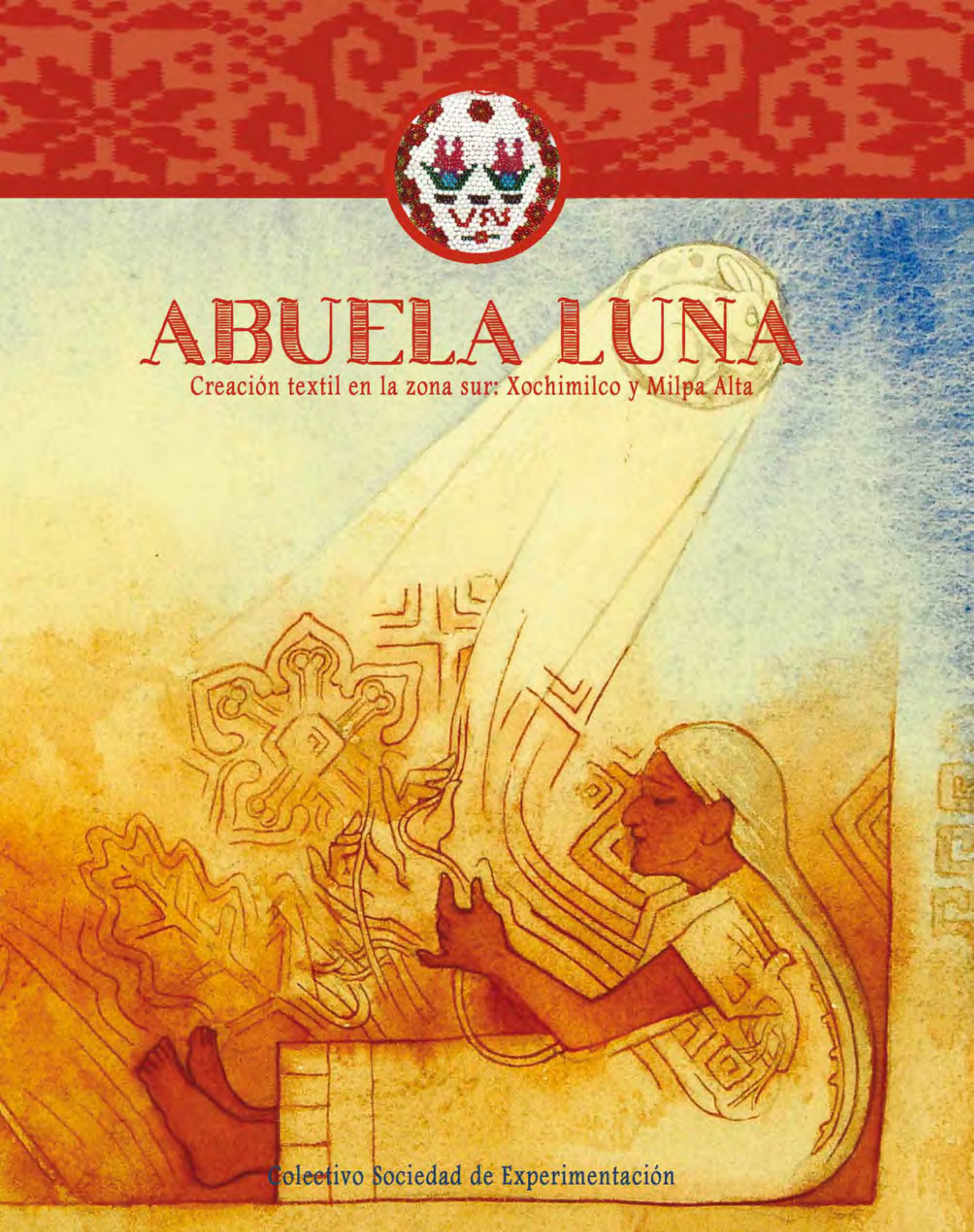


ABUELA LUNA

Creación textil en la zona sur: Xochimilco y Milpa Alta

Colectivo Sociedad de Experimentación



En memoria de la señora Dominga, tejedora de Santa Ana Tlacotenco y de Miguel Ángel Farfán, cronista de Milpa Alta, quienes compartieron su conocimiento para la posteridad.

Abuela Luna

Creación textil de la zona sur: Xochimilco y Milpa Alta

Sociedad de Experimentación

Abuela Luna. Creación textil de la zona sur: Xochimilco y Milpa Alta.

Colectivo Sociedad de Experimentación, para este proyecto fuimos:



Investigación, fotografía y explicación de procesos

Israel Gardida Degollado
Miguel Ángel Alemán Torres
Tzutzumatzin Soto Cortés
Miriam Flores Luna
Eduardo Moreno de la Rosa

Diseño editorial
Miguel Ángel Alemán Torres

Cuidado editorial
Tzutzumatzin Soto Cortés

Ilustración de portada
Homero Santamaría Padilla, *Hilandera*, acuarela sobre papel algodón, 2013.

Reconocemos también la participación de compañeros que nos apoyaron de la siguiente manera:

Textos complementarios
Renato Camarillo Duque, *¿Cómo cuido mis textiles?*
Melchor Soto Canchola, *Descripción del retablo del templo de San Bernardino de Siena, Xochimilco.*

Asesoría en técnicas textiles
Dolores Juárez Jiménez
Yared Abimael Uribe Aranda

Diagramas
Hector Juárez Jiménez
Eduardo Moreno de la Rosa
Tzutzumatzin Soto Cortés

Revisión del texto
Magali Montero Rangel
Santos de la Cruz Hernández

Agradecemos a los compañeros, familiares y miembros de la comunidad de tejedores y tejedoras.

A las señoras que se acercaron en la muestra de teñido que realizamos en la plazuela de Santa Ana Tlacotenco en abril de 2013 y que nos hablaron de los nombres del telar, la forma de tejer y los materiales que usaban para teñir.

A las señoras Leonor Flores, Máxima Jurado, Dominga, Lilia Mata y Paz Victoria que nos abrieron sus puertas para conocer sus historias sobre cómo aprendieron a tejer y su reflexión del porqué se está perdiendo este conocimiento.

Primera edición, febrero de 2014.
Proyecto de difusión sin fines lucrativos.
Contacto: sociedaddeexperimentacion@gmail.com

Este libro se imprimió con el apoyo del PACMYC, edición 2012.
“Este programa es de carácter público, no es patrocinado ni promovido por partido político alguno y sus recursos provienen de los impuestos que pagan todos los contribuyentes. Está prohibido el uso de este Programa con fines políticos, electorales, de lucro y otros distintos a los establecidos. Quien haga uso indebido de los recursos de este Programa deberá ser denunciado y sancionado de acuerdo con la ley aplicable y ante la autoridad competente.”
Distribución gratuita, prohibida su venta.



La tejedora, grabado, Ulises Valderrama Abad, 2013.

Índice



El telar de la señora Dominga, Santa Ana Tlacotenco, 2013.



PRESENTACIÓN

Con *Abuela Luna* nos situamos en un conocimiento heredado. En nuestro contexto actual dirigimos las preguntas a las madres de nuestras madres para conocer eso que parecía olvidado, en realidad negado, sobre la producción de textiles. Muchos de nuestros abuelos cambiaron su forma de vestir en función de relacionarse con la idea moderna de sociedad, en contextos donde fueron discriminados. La forma de vestir nos da cuenta cómo se impuso una única forma de ver el mundo y la vestimenta es reflejo de ello.

Entonces negarse a uno mismo, a nuestro origen y la forma de relacionarse con la naturaleza, se convirtió en ley. Los hombres asumieron primero el cambio y tiempo después las mujeres. ¿Por qué? Porque suele coincidir que en distintas comunidades son las mujeres las que permanecieron en casa participando en la producción económica. Los hombres salían a sembrar, luego a comercializar, luego, en algunos casos, a estudiar y en fin, a hacer ese otro mundo que nos fue transformando. Nuestras abuelas, en cambio, tendrían menor contacto con esos cambios pero no por eso sufrieron menor discriminación. Algunas mujeres supieron, en este contexto, resguardar el conocimiento de la producción textil y sus usos.

Actualmente la mayoría de las personas en esta sociedad nos vestimos con ropa elaborada de manera industrial, cuyo significado se pierde en la mercadotecnia. Las prendas son fabricadas para que duren determinado tiempo y nos orillan a consumir más, mientras que la vestimenta elaborada de manera artesanal tienen mayor duración y provocan otra relación de identidad entre las personas que las usan, incluso se acostumbraba que cuando alguien moría se les enterraba con sus vestidos. De esta manera nos damos cuenta del significado que tiene la elaboración y uso de la vestimenta, incluso se podría decir que al utilizar ropa elaborada artesanalmente, involuntariamente estamos contrarrestando la producción industrial que sólo busca la obtención de ganancia económica.

La importancia de los textiles se encuentra entonces en la convergencia entre su fin utilitario y su forma de expresión a través del cual se pueden plasmar símbolos, pues constituyen una excelente forma de preservar la cultura, transformarse en sus propios términos técnicos y mantener la identidad de cada comunidad.

Es así que desde ahora el Colectivo Sociedad de Experimentación proponemos pensar sobre la vestimenta en la región sureste del altiplano central mexicano para reflexionar sobre nuestra visión del mundo, las prácticas de resistencia cultural y la forma que toma nuestra identidad actualmente, en tanto nos asumimos pertenecientes al legado cultural de la zona sur del Distrito Federal. Todo ello a través de conocer el tejido en telar de cintura, la simbología, las prácticas de enseñanza-aprendizaje actuales y las distintas interpretaciones de la vestimenta autóctona.

El proceso de elaboración de textiles en el telar de cintura en la zona sureste del Distrito Federal: Xochimilco y Malacachtepec Momoxco, hoy Milpa Alta, es un arte que solo unas cuantas personas saben realizar, sin embargo en los últimos años se ha propagado el trabajo de diversos grupos para valorar su sentido cultural, social, espiritual y utilitario, los cuales han establecido relaciones de enseñanza-aprendizaje, sobretodo con las tejedoras y bordadoras[1] del pueblo de Santa Ana Tlacotenco.

La transmisión de los conocimientos que se realiza día a día, de generación en generación se da en gran parte a través de la oralidad y la utilización de símbolos en los que quedan plasmados la forma de vida, los caminos del cielo, el lugar de las estrellas, los secretos de la agricultura, los mitos, los lugares sagrados, la flora y la fauna, entre otros. Por ello, algo fundamental para la realización de este libro fue el acercamiento con las personas que poseen este conocimiento de forma heredada y las personas que se han reunido en grupos y colectivos para su conocimiento y difusión, es decir, propiciar un intercambio de saberes, una apropiación de significados y su consecuente interpretación. Estos elementos constituyen al patrimonio textil como un conocimiento compartido, valorado y en constante interpretación, basado en la función utilitaria de la vestimenta que narra historias.

Nos hemos dado cuenta que compartir este conocimiento no es fácil, existen diversas interpretaciones de cómo hacer los procesos de tejer, qué significan los símbolos y qué motiva aprender a tejer. Esta es la aportación del libro: reflexionar sobre lo tradicional y proponer una pasión por aprender.

El libro se divide en tres partes: Reconocer el patrimonio, Vivir el patrimonio y Actualizar el patrimonio. En la primera parte mostramos una reflexión sobre el contexto económico, social y cultural de nuestra región para poder en-

1 Véase en la parte final de este libro el directorio de tejedoras, bordadoras y grupos de enseñanza del telar de cintura.



tender por qué y cómo se conserva el conocimiento para la producción textil y a su vez por qué se ha ido perdiendo, deteniéndonos en la localidad de Santa Ana Tlacotenco, en donde aún se teje y borda. Hacemos también una descripción de los elementos tradicionales y diversas interpretaciones de los mismos. Procuramos buscar el origen de ellas, ya fuera buscando testimonios orales o con imágenes que dieran cuenta de la transformación de la vestimenta.

En la segunda parte, explicamos el proceso del tejido que se realiza con el telar de cintura. También se muestran los pasos básicos para la elaboración de las puntas de las cintas o ataderas y el proceso para la extracción de tintes naturales. Pero queremos hacer una advertencia: estas descripciones no sustituyen la enseñanza-aprendizaje que se da personalmente, es en realidad un referente de lo aprendido para cumplir con dos objetivos: tener un texto al cual referirnos cuando compartimos el conocimiento y por otra parte, mostrar su complejidad y valor. Es posible que nadie aprenda a tejer con este libro, pues no es un manual, pero esperamos sea un punto de partida para propiciar el interés e intercambio de saberes entre las distintas formas de realizar un tejido como se hace en nuestra región. Esta parte, termina mostrando otras formas de aplicar las técnicas, las cuales se basan en el tejido tradicional, pero que proponen formas distintas de ocupar materiales, colores y formas.

Por último, ofrecemos un catálogo de las piezas que nos han permitido fotografiar sus dueños, un directorio de las personas y grupos que actualmente tejen y/o bordan, además de notas importantes para mantener en buen estado de conservación nuestros textiles.

Abuela que nos transformas...

Los antiguos pobladores de este territorio relacionaban a la diosa lunar Xochiquetzal con el conocimiento textil. Esta diosa era la versión joven de Toci, "nuestra abuela". El investigador Miguel León-Portilla menciona que la mayor parte de los textos nahuas que hablan de la diosa madre, nos la presentan con la piel arada de arrugas de una anciana: Tonantzin, nuestra madre, es Ilamatecuhtli, la señora vieja; la madre de los dioses, Teteo Innan, es Toci, nuestra abuela, o Temazcaltoci, la abuela de los baños[2].



2 Salvador Díaz Cíntora, *Xochiquetzal.* UNAM, México, 1990, pág, 8.

En el *códice Matritense* se representa a Xochiquetzal sentada frente a un telar, vistosamente ataviada por mujeres que tenían gran habilidad para tejer. La escena se refiere a la fiesta del atamalqualiztli, que se hacía cada ocho años para celebrar el rejuvenecimiento de la naturaleza[3].

Un templo importante dedicado a esta diosa se ubicaba en Santa Ana Chiautempan, Tlaxcala. Sitio en el que después se ubicaron talleres (obrajes) textiles durante la Colonia y que actualmente se distingue por la elaboración de textiles. Otro pueblo que se caracteriza por su producción textil es Santa Ana Hueytlalpan, Hidalgo; un video documental sobre el proceso productivo textil de esta localidad acompaña al texto de Claude Stresser-Péan, *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*[4], donde menciona que Xochiquetzal, por su parte, era una joven de gran belleza, diosa de la fertilidad y de la vegetación. Vivía por encima de los nueve cielos, en un lugar lleno de flores donde se dedicaba a hilar y a tejer, pues ella había inventado el hilado y el tejido. A menudo era representada con un machete de telar en la mano derecha, en ocasiones pintado de azul, color del poder y de la guerra. Era la protectora de las hilanderas y de las tejedoras, quienes la festejaban durante la segunda fiesta móvil del calendario mexica.



En el centro de la imagen se observa a Xochiquetzal unida con su telar de cintura a un árbol de color azul, *Códice Matrinense*.

Asimismo en Santa Ana Tzacuala, Hidalgo, es arraigada la costumbre de tejer y bordar de manera artesanal[5]. De esta manera nos damos cuenta de la cosmovisión y sincretismo respecto a la creación textil nahua, cobra sentido cuando pensamos en la relación que existe entre los lugares

3 Irmgard Weitlaner Johnson, "El vestido prehispánico del México Antiguo", en *Arqueología mexicana. Textiles de ayer y hoy*, no. 19, pág. 8.
4 Claude Stresser-Péan, *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México,* FCE, México, 2012, pág. 232.
5 Cynthia Santos Briones e Iván Pérez Téllez, *La cosmovisión indígena y sus representaciones en los textiles. Comunidad nahua de Santa Ana Tzacuala, Acaxochitlán, Hidalgo*, CECULTAH, México, 2012.

en los que actualmente se teje y sus santos patronales. Por ejemplo, en Santa Ana Tlacotenco se puede ver en el altar de la iglesia y en algunos nichos familiares, que a lo pies de la santa se colocan unas fajas labradas. Se dice que ella fue quien le enseñó a tejer a la virgen María, su hija.

El título del presente libro se relaciona con esta búsqueda entre el conocimiento heredado representado por nuestros abuelos y la transformación permanente que significa aprender, esto último simbolizado por la luna. Proponemos trazar diversas interpretaciones para la reflexión, sin intentar definir qué es lo que debe o no considerarse como autóctono. Por otra parte, decir *Abuela Luna* es entender que para la forma en que se teje por esta región, hay técnicas, trucos y figuras definidas. Sobre esa urdimbre, que debe ser de esa y no de otra manera, tejemos constantemente lo que vemos a nuestro alrededor, formas actuales. Así cada pieza textil nos conecta, en su recreación, con el conocimiento ancestral y sin embargo, cada vez es un nuevo ciclo, siempre latente la posibilidad de una nueva figura y un nuevo color. Siempre se produce un comienzo para volver a decir: yo tejo, yo se cómo se urde el universo.



Detalle de la portada bordada en punto de cruz colocada en la iglesia de Santa Ana Tlacotenco durante la fiesta patronal de 2013.



Mujer en la fiesta patronal de Santa Ana Tlacotenco, 2013.



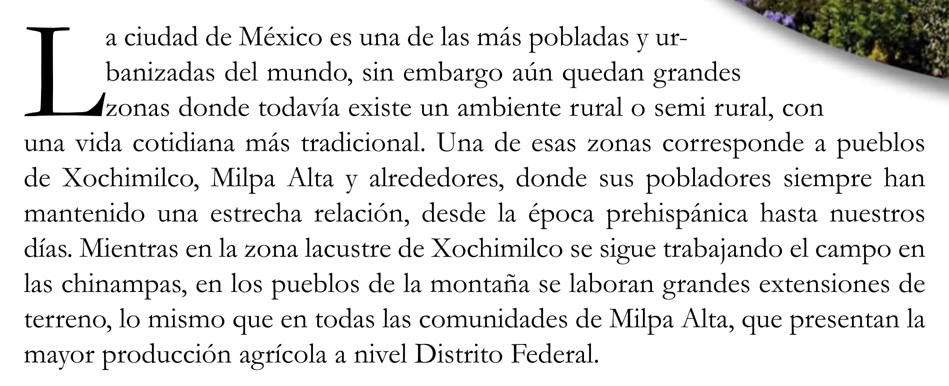
PRIMERA PARTE

RECONOCER EL PATRIMONIO



CONTEXTO DE LA REGIÓN SUR.

XOCHIMILCO-MILPA ALTA



La ciudad de México es una de las más pobladas y urbanizadas del mundo, sin embargo aún quedan grandes zonas donde todavía existe un ambiente rural o semi rural, con una vida cotidiana más tradicional. Una de esas zonas corresponde a pueblos de Xochimilco, Milpa Alta y alrededores, donde sus pobladores siempre han mantenido una estrecha relación, desde la época prehispánica hasta nuestros días. Mientras en la zona lacustre de Xochimilco se sigue trabajando el campo en las chinampas, en los pueblos de la montaña se laboran grandes extensiones de terreno, lo mismo que en todas las comunidades de Milpa Alta, que presentan la mayor producción agrícola a nivel Distrito Federal.

Durante la etapa colonial, Milpa Alta formó parte de la encomienda de Xochimilco y sus principales sustentos económicos han tenido que ver con el aprovechamiento del medio ambiente. Desde entonces sus más importantes centros comerciales fueron Xochimilco, Tulyehualco, Mixquic y Chalco[6].

La región fue evangelizada por los franciscanos, teniendo como cabecera doctrinal el convento de San Bernardino de Siena, sin embargo también se establecieron otros conventos, como San Gregorio Atlapulco, San Pedro Atocpan, San Antonio Tecómitl y el convento de Santa María de la Asunción Milpa Alta, por lo que las relaciones de tipo religiosas también fueron un factor que unía a las localidades de la región. A cada uno de los pueblos se le dio el nombre de un santo católico protector, además de conservar su topónimo en náhuatl.

Durante el siglo XIX y al iniciar el XX, la población se siguió dedicando a las actividades relacionadas con el campo y al comercio con otras partes de México. Durante la etapa armada de la Revolución Mexicana, el territorio de Xochimilco y Milpa Alta fue escenario de enfrentamientos entre los revoluciona-

6 Mette Marie Wacher Rodarte, *Nahuas de Milpa Alta. Pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, México, 2006, pág. 9.

rios y las tropas federales, incluso gran parte de la población tuvo afinidad con el Ejército Liberador del Sur, ya que tenían una fuerte tradición comunal y se identificaban con los objetivos de la lucha armada, además de su cercanía con los pueblos de Morelos, donde tuvo mayor fuerza el movimiento. Sin embargo las batallas que se libraron no fueron muy gratas para la población, ya que gran parte de los pueblos fueron abandonados y quemados. En la memoria colectiva existen varias visiones al respecto de lo que significó esta lucha y sus beneficios, Iván Gomezcésar menciona que "una parte de los milpaltenses recupera el sentido heroico de la lucha de Emiliano Zapata; sin embargo, para la mayoría, en particular para las mujeres, los recuerdos están asociados con la desolación y muerte"[7].

Como lo mencionó doña Luz Jiménez, originaria del barrio de San Mateo, en Milpa Alta, recordaba cómo, siendo niña, tuvo que huir con su familia a la ciudad de México, después de que los carrancistas masacraron en 1916 a la mayor parte de sus parientes varones. Ella señala:

> Ya habían matado a mi padre y en esos momentos mi madre lloraba mucho. Entraron a la casa los carrancistas y la miraron con vista fija. Mi madre tenía en el hombro un ceñidor el cual había pertenecido a mi padre.
>
> ¿Por qué lloras? –le pregunta el carrancista– ¿Porque te mataron a tu marido? Dame el ceñidor; también me pondré el jorongo de tu marido. Si no me lo das, te mato. Quiso que no quiso, mi madre se los dio. Así andaban de casa en casa los carrancistas[8].

A partir del periodo posrevolucionario el territorio tuvo un constante cambio, sobre todo en la implementación de equipamiento e infraestructura, se proporcionaron los servicios de agua potable y luz eléctrica, y hasta los años sesenta se construyó la carretera México-Oaxtepec, para la cual se expropió una gran área de terreno comunal de los pueblos de Milpa Alta, con el objetivo de que la comunicación entre la ciudad de México y Morelos fuera más "eficiente". Milpa Alta y Xochimilco son dos de las 16 delegaciones del Distrito Federal, ambas

---

7 Iván Gomezcésar Hernández, *Para que sepan los que aún no nacen… Construcción de la historia de Milpa Alta*, UACM-CONACYT, México, 2010, pág. 198.
8 Fernando Horcasitas, *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria Náhuatl de Milpa Alta,* UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1974, pág. 135.

conservaron sus actividades agrícolas muy arraigadas y mantuvieron grandes extensiones de áreas en conservación ecológica.

En diversas localidades de Xochimilco y Milpa Alta se aprecian elementos arquitectónicos que dan cuenta de la transformación urbana, existen casas de enormes muros de piedra y lodo, con techos de vigas y tejas a dos aguas, muchas de ellas abandonadas. Ahora predominan las casas construidas de ladrillo, concreto y piso de cemento. Hasta hace algunos años en Milpa Alta muchas casas contaban con su temazcal, corral para las gallinas y guajolotes, granero de madera, llamado cincolote como se conoce en la región, y un patio grande. Algunas casas aún conservan estos elementos.



Casa construida con piedra en Santa Ana Tlacotenco, 2010.

Mientras que en Xochimilco, la economía se encuentra bastante diversificada, con un sector que se dedica a la producción de plantas de ornato en invernadero, al comercio de plantas, flores y verduras, a la prestación de servicios y al turismo, y un sector cada vez más pequeño que se dedica a la producción tradicional en chinampas, en Milpa Alta se dedican a la agricultura, principalmente al nopal, maíz, frijol, la producción de pulque y a la elaboración de cocoles o pan de fiesta, aunque también se mantienen de la ganadería, cría de ganado porcino, bovino y caprino; aves de corral, gallinas, guajolotes, gansos, entre otros. Algunas familias mantienen a sus animales dentro de su hogar, pero los que poseen cabras o borregos tienen que salir a pastorear al monte como el señor Antonio Serralde de Santa Ana Tlacotenco. En temporada de lluvias hay personas que se dedican a recolectar hongos en el monte, los cuales van a vender al mercado de Xochimilco, San Gregorio o Milpa Alta, o preparar tamales verdes con hongos para vender los fines de semana, en Tulyehualco, Oztotepec, Tecómitl, entre otros lugares, tal es el caso de la familia de Judith Bárcena, del pueblo de San Pablo Oztotepec. Los campesinos guardan cierto respeto hacia los elementos de la naturaleza para que les retribuya buenas cosechas y cuidan su entorno; además poseen los conocimientos para cuidar su salud a base del uso de hierbas medicinales. En abril, campesinos de Santa Ana Tlacotenco suben al cerro denominado Metlaxinca a

pedirle que evite la caída de granizo[9]. Sin embargo, a medida que aumentan las posibilidades económicas de las familias, su alimentación se torna más variada y menos dependiente de los ciclos agrícolas y de las estaciones.

Poco a poco los habitantes de la región han dejado de trabajar el campo, debido a las pocas ganancias que adquieren de esas labores, por lo que salen a buscar trabajo a la ciudad de México, lo cual genera problemáticas más allá de la economía, pues se transforma la forma de ver el mundo y la manera de construir relaciones entre los habitantes. Las relaciones sociales se fragmentan y las tradiciones se reajustan a los cambios sociales. Cada vez es más común que la población se emplee en el comercio o servicios, principalmente fuera de su localidad. La producción agricola se ha especializado en el nopal, algunos producen pulque o migran por temporadas al extranjero.

También es cierto que desde los años cincuenta, las perspectivas de los xochimilcas y milpaltenses ya habían cambiado. Ser universitario y dejar el campo fueron premisas del sinónimo del éxito. Nuestros abuelos se esforzaron mucho para mandar a sus hijos a la escuela, y nuestros padres a nosotros, lo cual transformó la forma de ver la vida de la población.

Por otra parte, varios pueblos de Milpa Alta y Xochimilco, se relacionan con diversas comunidades de Morelos y el Estado de México, ya sea por factores comerciales, sociales o religiosos, como es el caso de las peregrinaciones que se hacen a Chalma, Tepalcingo, Amecameca, entre otros lugares. Asimismo, algunos comerciantes de localidades de Morelos y Puebla, por ejemplo, arriban los domingos para vender sus productos en los tianguis locales. Ese tipo de intercambio comercial también se da en otros pueblos de la región, como en San Gregorio Atlapulco, donde llegan personas de otros estados a vender textiles; o en el centro de Xochimilco donde se venden artesanías y productos agrícolas procedentes de diferentes entidades, lo cual denota una importante red comercial en la zona.



Señoras vendiendo maíz, habas, plantas y fajas en el tianguis de un domingo en Santa Ana Tlacotenco, 2013.

9 Mette Marie Wacher Rodarte, *Op. Cit.*, pág. 50.



En la región aún se conservan nombres originarios en náhuatl para designar lugares, barrios, casas, sitios y parajes dentro de las comunidades. Muchas calles de Milpa Alta tienen nomenclatura náhuatl junto con el nombre en español. Sin embargo, el constante flujo a la metrópoli, ya sea por causa de empleo o educación, ha sido uno de los factores que generan el abandono de la lengua náhuatl, el cual hoy en día es solamente practicado por algunas personas mayores. A pesar de esto, ha surgido el interés en los últimos años de valorar la lengua y fomentar que no se pierda por parte de diversos grupos de estudiantes, investigadores, campesinos y profesores quienes promueven la reutilización del náhuatl.[10]

De manera general, este es un breve contexto de la región sureste del Distrito Federal, hay otros elementos que mantienen en común los pueblos, como la organización de sus fiestas a partir de las mayordomías, sistemas de cargos o sociedades, que guardan una gestión comunitaria; o las danzas que participan durante las festividades patronales, muchas de ellas usan vestimentas elaboradas localmente, o utilizan las prendas para vestir a las imágenes religiosas o acompañar al Santo Patrón o Santa Patrona, como es el caso de las fajas que colocan a las imágenes que representan el viernes de la pasión de Jesucristo en la Semana Santa en San Gregorio Atlapulco o las que acompañan a Santa Ana y las ataderas que le colocan a la Virgen de la Asunción durante su fiesta en Villa Milpa Alta. En este tipo de casos la vestimenta que en otros tiempos fue de uso cotidiano, en la actualidad sólo se utiliza de manera ritual, cuestión que abordaremos más adelante. En los siguientes capítulos se abordaran estos temas para reflexionar sobre la elaboración de los textiles y su uso en nuestra región.



Tianguis que se pone los domingos en Santa Ana Tlacotenco, incluso llegan personas de localidades de Morelos y Guerrero a ofrecer su mercancía, 2013.

10 En la casa de cultura de Villa Milpa Alta, existe un grupo de aprendizaje del nahuatl.



APUNTES HISTÓRICOS DE LA CREACIÓN TEXTIL

> Mi mamá me enseñó a bordar desde chiquilla. Compraba hilaza larga y, cuando estaba enmarañada, la amarraba en un palo largo para desatar las madejas; tenía mis lazos para hacer bolas. Se hacen las madejas, se pone el malacate y órale, duro. Se rueda con el malacate para torcer el hilo (Casimira García Ruíz)[11].



Códice Florentino, lib. X, f. 129v

La zona siempre ha sido muy importante comercialmente, por encontrarse cerca del paso entre el valle de México con tierra caliente, pues la ruta Chalco-Xochimilco-México es un importante eje de intercambio y comercio. Pero también, a decir de las personas del lugar, su cercanía o aislamiento de la ciudad de México, permitió o no la conservación de la indumentaria tradicional, del uso y manufactura de la misma ropa. Por ejemplo los casos de Santa Ana Tlacotenco y San Jerónimo Miacatlán, que permanecieron al margen de las principales rutas de intercambio e influencia, más no aislados. En esta región se conservaron por más tiempo el uso de prendas elaboradas en telar de cintura. Pero por crónicas de conquistadores y de religiosos, códices, testimonios en náhuatl y español, diversos escritos de investigadores y más recientemente por pinturas, fotografías y películas, sabemos que en la región, desde hace tiempo, se manufacturaban gran cantidad de textiles para el intercambio, el pago de tributos, para el uso cotidiano y para los días de fiesta.

Para los fines de este libro conviene recordar que los textiles tienen una función práctica: cubrir el cuerpo de las adversidades climáticas: protegernos del sol, de la lluvia, del calor, del frío o del viento, pero también cumplen con funcio-

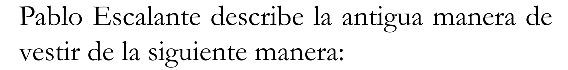
11 Casimira García Ruíz, "Tejido de cinta, fajas y ceñidores", en *Historias de mi pueblo. Concurso testimonial sobre la historia y cultura de Milpa Alta*, Volumen IV Tradiciones de Milpa Alta, Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México, México, 1992, pág. 166.

nes de ornato, de diferencia social, de cercanía o diferencia geográfica o cultural, en fin marcan un "yo soy así y el otro viste de manera distinta" o bien "nosotros nos vestimos así y somos iguales en este momento". La forma de vestir tiene significados más allá de su función utilitaria. Por ello la manera de vestir se ha visto afectada en diversos momentos históricos, por procesos sociales, económicos, políticos y culturales. Haciendo mención en el caso de México, de uno de estos procesos es el de conquista de los españoles y la evangelización.

Antes de la conquista española, los pueblos indígenas tenían una gran diversidad en el vestir, dependiendo de su pueblo de origen, edad, sexo, oficio, clase social, y demás situaciones que diferenciaban a la personas unas de otras. Para el centro de México, se dice que "el uso de los vestidos de algodón parece haber sido un privilegio de las clases que ocupan el poder. La gente común se vestía de *nequén* y telas burdas de algodón"[12].



Códice Florentino, lib. X, f. 24r



Pablo Escalante describe la antigua manera de vestir de la siguiente manera:

> Los hombres usaban un calzón o braguero denominado *máxtlatl*, al que impropiamente se ha llamado taparrabos. Se trata de un lienzo de tela que rodea la cintura y pasa entre ambas piernas, cuyos extremos cuelgan delante y detrás, formando pequeñas faldillas que coinciden con la ubicación del sexo y de la división de las asentaderas. (…) Para cubrir el cuerpo, los hombres empleaban un manto, denominado en náhuatl *tilmatli* (castellanizado como tilma); se trataba de una especie de sábana que se anudaba sobre un hombro y caía envolviendo el cuerpo (…) En cuanto al vestido femenino, consistía en un lienzo que se enrollaba en la cintura y caía hasta los tobillos, que era la falda o *cuéitl*; una franja estrecha que apretaba la parte superior de la falda, como un cinturón, y una amplia blusa, el *huipilli* o huipil. La blusa cubría el cinturón y la parte superior de la falda podía llegar hasta los muslos[13].

La falda o *cuéitl* que describe Pablo Escalante, en la región se le conoce como chincuete, del náhuatl *tzincuéitl*, de *tzin*: trasero o culo y *cuéitl*: falda.

La manera de vestir se conoce por códices y pinturas de antes y después de la conquista y por referencias de cronistas e historiadores de la Colonia, aun-

---

12 Irmgard Weitlaner Johnson, *Op. Cit.*, pág. 9.

13 Pablo Escalante Gonzalbo, "La casa, el cuerpo y las emociones", en Pablo Escalante Gonzalbo (coordinador), *Historia de la vida cotidiana en México, volumen I Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, El Colegio de México-FCE, México, 2004, pág. 238.



que la conservación de textiles y de prendas de vestir es difícil por el clima, el desgaste natural de las fibras y los acontecimientos políticos y sociales, tales como las guerras y la prohibición de expresiones culturales. Hay bastantes textos que nos hablan de la importante producción textil en la zona central de México. Porque los textiles no sólo servían para cubrir el cuerpo, también tenían funciones sociales, económicas, culturales, políticas y de tipo ritual.

Otros usos de los textiles en el México Antiguo era el intercambio y como forma de pagar tributos. De la producción de textiles para entregar tributos en el centro de México, en específico en la región de Cuauhnáhuac (hoy Cuernavaca). Respecto a la región que incluye a Xochimilco y Milpa Alta, Brígida von Metz menciona que:

> Todas las mujeres, desde criadas o sirvientas hasta esposas del señor [tecuhtli o noble], así como las de los renteros o terrazgueros tejían, hilaban o labraban textiles. Elaboraban grandes cantidades de mantas de diferentes tipos: huipiles, enaguas o maxtlatl. Sorprende que solo en casa de nobles se "labraban" dichos textiles, trajes o cargas de "ropa labrada", como dicen las fuentes en castellano (...) Cada casa era un verdadero taller donde niñas pequeñas hilaban y mujeres y ancianas tejían; con ello eran las mujeres las que, de hecho, con el trabajo de hilar, tejer y "labrar" textiles producían la parte más significativa del excedente social[14].

Un ejemplo de esto lo encontramos en la *Matrícula de Tributos*, donde se registró que la provincia de Petlacalco, ahora en el Estado de México, pagaba cada 80 días: cargas de mantas, bragas, huipiles y mantas corrientes (in tilmatli in máxtlatl in huipilli in quachtli). En esa misma lámina aparece registrado el tlahtocayo o señorío de Olac, Xochimilco, como integrada en la misma provincia tributaria (aún falta investigar para encontrar las fuentes para saber qué tanto tributaban los señores y la gente de Xochimilco a la Triple Alianza de México-Tlacopan-Texcoco).



Matrícula de tributos.

Por lo que sabe de otras regiones, los tributos consistían en bienes y servicios que se entregaban regularmente en la cabecera de la provincia y ahí se almacenaban para después entregarse a los calpixques (recaudadores de tributos) o a los funcionarios militares mexicas o a los señores locales de cada Altepetl o a otros funcionarios de la Triple Alianza que residían en las provincias. Quizás uno

14 Brígida von Metz, *Trabajo, sujeción y libertad en el centro de la Nueva España*, CIESAS-Miguel Ángel Porrúa, México, 1999, pág. 27.

de los lugares donde se almacenaban los tributos es lo que Bernal Díaz del Castillo describió en su crónica de la conquista; en la parte donde recordó su estancia y conquista de Xochimilco y sus alrededores dice:

> Estando de aquella manera pareció ser que, como en aquella ciudad [de Xochimilco] eran ricos y tenían unas casas muy grandes llenas de mantas y ropa y camisas de algodón, y había en ellas oro y otras muchas cosas, y plumas, alcanzaron a saber los tlascaltecas y ciertos soldados en qué parte o paraje estaban las casas, y se las fueron a mostrar unos prisioneros de Suchimilco [...]
>
> Como nuestros soldados fueron a las casas, y las hallaron llenas de ropa, y no había guarda en ellas, cárganse ellos y muchos tlascaltecas de ropa y otras de oro y se vienen con ello al real y como los vieron otros soldados, van a las mismas casas, y estando dentro sacando ropa de unas cajas muy grandes que tenían de madera, vino en aquel instante una gran flota de canoas de guerreros de Méjico, y dan sobre ellos y hieren muchos soldados, apañan cuatro soldados y vivos los llevaron a Méjico, y los demás se escaparon[15].

Después de la conquista militar, viene un proceso de reacomodo en todos los niveles de la vida de la gente de entonces. Uno de los grandes cambios se reflejó en la manera de vestir. Aunque en el campo las transformaciones se dan poco a poco, es en las ciudades como México-Tenochtitlán o en Xochimilco que los hombres son los que primero introdujeron cambios en su indumentaria. El máxtlatl es sustituido por un calzón o pantalón de manta[16]. Porque se consideraba que los hombres no vestían con "decencia", "se exigió a los hombres renunciar a su taparrabos, conminándoles a que se quitasen los bragueros que traían y se pusieran zaragüelles y camisas y que no anduvieran en carnes como antes andaban"[17]. Sin embargo los indígenas se resistieron, transformando la tilma en una capa, cubriendo los máxtlatl con un pantalón corto de manta tejido en telar de cintura, pantalón al que en algunos casos se menciona como calzón o zaragüelles, que eran pantalones cortos y anchos "que llegaban a la rodilla, y que seguían en uso en la España del siglo XVI"[18], era una prenda similar a la que se usa en la danza de los Santiaguitos en algunos

Nezahualpilli, *Códice Ixtlixochitl* f. 108r.

15 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Biblioteca virtual universal, Argentina, 2003, pág 102.
16 Comentario retomado de la observación que la investigadora Claude Stresser-Péan realizó al analizar las imágenes de la Matrícula de Huejotzingo, del año de 1560 y de observaciones en el campo, *De la vestimenta y de los hombres... Op. Cit.*, pág. 53.
17 Relaciones geográficas del siglo XVI, "Relación de Tlaxcala", 1984, pág. 284, citado en Claude Stresser-Péan, *De la vestimenta y de los hombres... Op. Cit.*, pp. 53-54.
18 Claude Stresser-Péan, *Op. Cit.*, pág. 53.

pueblos de Xochimilco y Milpa Alta como San Gregorio, Santa Cecilia, San Andres, los barrios del centro de Xochimilco, y San Pablo Oztotepec respectivamente.

Claude Stresser-Péan, tuvo la oportunidad de platicar en 1990 con Gabina de Caballeros, de Santa Ana Tlacotenco, y describe la persistencia del uso del taparrabos hacia 1940: "ciertos hombres todavía usaban el taparrabos, conocido localmente como "el caballo". En náhuatl de la región, cuando no se llevaba puesto se le llamaba maxtlatl, pero cuando sí se llevaba puesto, se le decía *tzin maxtlatl*, aludiendo así al tzintli (culo), por ser la prenda destinada a tapar las "vergüenzas"[19].

Según Charles Gibson los estilos españoles fueron plenamente aceptados por los indios a fines del siglo XVI, pero nunca plenamente adoptados. La mayor parte de los cambios en la vestimenta se produjeron en el siglo XVI, después de lo cual la ropa indígena apenas se alteró hasta fines de la época colonial. También anota que "casi toda la vestimenta de los caciques y principales era española"[20].

Lo anterior se entiende si recordamos que los caciques eran los encargados de recoger el tributo para la Corona española y tenían que tratar con las nuevas autoridades civiles y religiosas. Pero también se observa en las pinturas y esculturas, como el retablo la iglesia de San Bernardino de Siena, la pervivencia de prendas como la tilma en el caso de los caciques y fiscales indígenas, por lo menos para el primer siglo después de la conquista española. Sin embargo, después hay pocos testimonios que nos ayuden a conocer cómo vestían la gente de entonces. Pero hay indicios de la pervivencia del uso del máxtlatl bajo el pantalón de manta entre la gente del campo, y sobre su uso entre los hombres, durante la época de la colonia, el siglo XIX y bien entrado el siglo XX. Ejemplo de ello, es una anecdota que recupera Sergio Cordero en su texto *Xochimilco revolucionario* (1983), de tiempos de la Revolución Mexicana, donde menciona que la imagen del santo patrón del pueblo de San Francisco Tlalnepantla, Xochimilco, se le vistió de ropa de manta y la llevaron a esconder en lo más alto del cerro de Zempoala, para que se confundiera con la gente y evitar que las tropas federales se la robaran.

19 *Ibidem*, pp. 43-44.
20 Charles Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1810,* Siglo XXI editores, México, 2003, pág. 344.



Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH. Caja Roja 271 Tomo Xochimilco canales, LXVIII-55



Detalle en bajo relieve del retablo principal del exconvento de San Bernardino de Siena donde se representa a San Bernardino y algunos personajes de las elites indígenas.



Debajo de San Bernardino de Siena, se encuentra Martín Cerón de Alvarado, quien fuera tlahtoani, o sea gran señor principal, de Tepetenchi es decir de las tierras de la montaña o cacique (de la lengua caribe que significa jefe de hombres, palabra que reutilizaron los españoles para nombrar a las autoridades). Era nieto de Luis Martín Cortés Cerón, Apochquiyautl. Lo vemos con el pelo ensortijado, vestiduras españolas, puños plisados, gorguera que indica el poder civil, calzones adornados. Semi hincado con pies desnudos y el nudo de la manta sobre el hombro derecho (ayate de noble) que representa su origen indígena.

Don Luis Martín Cortés Cerón, abuelo paterno del tlahtoani Martín Cerón de Alvarado se encuentra al frente, representa al último poder natural a la llegada de los conquistadores. Lo bautizaron con el nombre del señor Hernán Cortes, por ser dadas sus tierras en encomienda, pero como él no las quiso, debido al incidente cuando lo hicieron prisionero allá por lo que hoy llaman "La Noria", se las pasó a Pedro Alvarado quien se las cambió a un lugarteniente, Luis Martín Cerón, a cambio de otros allá muy al sur. Su nombre significa garza blanca y lo bautizaron cristianamente como Luis Martín Cortés Cerón de Alvarado, para preservar los derechos de nombre sobre las tierras. Se encuentra en el retablo de perfil entre los pliegues del manto del santo, a un lado de él está Francisco de Guzmán Omacatl abuelo materno de "el Mozo" (que por cierto estaba emparentado con Acamapichtli, ancestro de Moctezuma Xocoyotzin). Tienen los ojos cerrados por que a la construcción del retablo ya habían muerto.

Doña Ana de Guzmán, esposa de Don Martín Cortés Cerón de Alvarado "El Mozo", y se encuentra al frente, en el sitio de honor, hincada con el rostro tallado en tres cuartos de perfil, con rasgos indígenas; mira hacia el Santo con las manos palma con palma en actitud de oración. Viste ropa españolas, camisa larga y amplio manto que cubre desde su cabeza, hasta los pies, lo recoje en el antebrazo izquierdo a manera de granadina y nótese el hupil floreado que porta para no olvidar su origen. La acompaña en la escena su hija, Juana Cerón, quien por ser joven y soltera aparece con la cabeza descubierta.

Aparecen también Don Martín Cortés Cerón Villafáñez con pelo ensortijado y Don Esteban de Guzmán, al frente, a la izquierda detrás de Villafañez.

Voces de San Bernardino, investigación Melchor Soto Canchola, 2013.

Otro dato que comparte Gibson, es que el rebozo o chal femenino, que es un rasgo tan común del vestido mexicano moderno, es mencionado ocasionalmente en el siglo XVIII pero su uso difundido parece haberse desarrollado principalmente en el siglo XIX. También anota que el uso de la lana entre los indígenas aumentó a partir de 1530-1540, pero también da indicios del crecimiento de los obrajes en sustitución de los antiguos talleres de telares, así como la incorporación de hombres en la manufactura de textiles: "Los indios fueron introducidos a las técnicas de la manufactura de lana en los obrajes, pero parece que utilizaron la lana solamente para la fabricación de mantos. Los mantos, descritos en el siglo XVI como tela ancha de gala, de lana de color, pueden haber sido los precursores del sarape moderno (serapes)".[21]



Comida en honor a la virgen de Xaltocán, *ca.* 1930, Archivo Histórico de Xochimilco.



Comida en el festejo de los Cuatro Barrios en honor a la Virgen de los Dolores de Xaltocán, 2010.

Una última nota tomada de Gibson, ayuda a entender el por qué del abandono o transformación de la indumentaria tradicional: "Los criterios externos o visuales para identificar a los indios eran los rasgos físicos, los trajes nativos y las balcarrotas o estilo de peinado indígena, cualquiera de los cuales, o todos, podrían haberse aplicado igualmente a los mestizos. Es de sospecharse que los españoles clasificaban por lo general a los mestizos como indígenas para obligarlos a pagar tributos y desempeñar otros servicios"[22].

Tomando en cuenta este recuento de testimonios y referencias bibliográficas ¿qué otros motivos crees que llevaron al abandono de la vestimenta autóctona?

21 *Ibidem*, pp. 344-345 y notas
22 *Ibidem*, pág. 146.

DE HUIPILES, BLUSAS, NAGUAS Y CHINCUETES



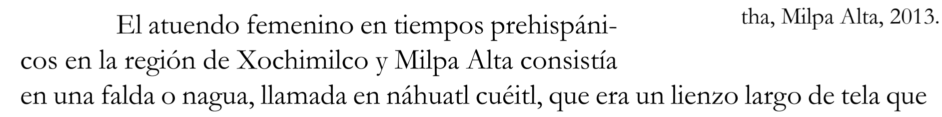
Una parte de este trabajo intentar dar a conocer en qué momento de la historia de Xochimilco y Milpa Alta se consideró la existencia de un traje tradicional femenino de gala del Altiplano Central Mexicano, tema polémico que muestra diversidad de versiones, tanto de habitantes, cronistas y de autoridades delegacionales.



Señora Araveli Aranda Tovar, Santa Martha, Milpa Alta, 2013.

En lo general, se considera que el atuendo femenino tradicional en el sureste del Distrito Federal, consiste en una blusa bordada en punto de cruz o blusa con aplicaciones de chaquira; chincuete o falda larga hasta el tobillo, sujeta a la cadera por medio de una ancha faja labrada, así como huaraches o sandalias para calzar los pies y de manera opcional el tochomil, tochomite o tochómitl (paño para cubrir la cabeza).

Pero vamos por partes, para fines de esta investigación diferenciamos al Altiplano Central de México como una región compuesta por: los actuales valles de Toluca, Cuernavaca-Cuautla, Cholula-Puebla, Tlaxcala, Hidalgo y la Cuenca de México, una inmensa porción de tierras fértiles enlazadas entre sí desde tiempos muy antiguos[23].



El atuendo femenino en tiempos prehispánicos en la región de Xochimilco y Milpa Alta consistía en una falda o nagua, llamada en náhuatl cuéitl, que era un lienzo largo de tela que

23 Brígida von Metz, en *Trabajo, sujeción y libertad en el centro de la Nueva España Op. Cit.*, pág. 11, estudia la historia del trabajo en el centro de lo que ahora conocemos como México y entre los puntos que trata se encuentran las relaciones laborales y sociales de artesanos y aprendices textiles. Al momento de definir su área de estudio, eligió el centro de México por "...que se presta para un estudio a través de varios siglos, porque el peso del legado histórico fue profundo" y considera al centro de la Nueva España como "a una zona que abarca el valle de la capital del país, los valles aledaños de Cuernavaca-Cuautla, Cholula-Puebla, Tlaxcala e Hidalgo, que conforman una media luna agrícola sur-oriental entorno a la actual ciudad [de México]".



caía hasta los tobillos y se enrollaba en la cintura, sujeto con una tira de tela u otro material a modo de cinturón, así como una amplía blusa llamada huipil o huipilli, que cubría el cinturón y podía llegar a la cadera o hasta la parte media de los muslos, y como complemento una mamatl o capa que también servía para cargar, de ahí su nombre, del verbo náhuatl mama: llevar carga a cuestas. La nagua o cueitl y los huipiles eran consideradas las prendas femeninas por excelencia, llegando a simbolizar la feminidad. A esta idea regresaremos más adelante.

Los materiales básicos para elaborar estas prendas eran el ixtle entre las macehuales y algodón para las cihuapillis o nobles, con variantes en la labor del tejido. La elaboración de estas prendas era con base en una tela hecha en telar de cintura, por lo tanto los lienzos obtenidos en esta técnica era del ancho de la cadera de la tejedora y para conseguir lienzos más amplios se unían dos o más lienzos rectangulares unidos mediante una costura o "cerrado", para obtener el ancho requerido.



Malacates prehispánicos encontrados durante las obras de remodelación del Centro Histórico de Xochimilco. Colección particular, 2013.

Para los huipiles se unían los lienzos necesarios por los costados dejando aperturas para la cabeza y los brazos, con un largo variable, que podía llegar la cintura o hasta los tobillos, según los usos de cada región. Asimismo para darle el ancho y largo requerido al cueitl, se unían de igual modo dos o más lienzos.

El huipil y el cueitl estaban tan asociados a la mujer, que se consideraban parte de su vida desde el momento de nacer hasta su muerte, en ese sentido Fray Juan de Torquemada, religioso franciscano del siglo XVI que escribió sobre la historia y costumbres de los pueblos nahuas del centro de México, mencionó que a los cuatro días después del nacimiento "si era niña, hacían unas nahuas y huipil, que son sus falderas y camisa y una petaquilla y un uso y rueca y todos los demás adherentes y aparejos para tejer"[24]. Ligando desde ese momento y a lo largo de su vida, el uso de dichas prendas y los utensilios para tejer, que incluso la acompañarían en el camino después de la vida, según lo registró el mismo Torquemada la costumbre entre los

24 Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana* Volumen IV, UNAM, México, 1983, pág. 204.



indios del común dictaba que "quemaban (...) y si era mujer, sus nahuas y huipil, para que en aquel paso diese calor al difunto y no sintiese del frío (...)[25]"

La importancia del huipil y de la nagua y en menor medida el mamatl como símbolos de la femineidad permanecieron durante la Colonia, en particular durante el siglo XVI. Su transformación fue paulatina, como se ha mencionado en otro capítulo de este libro. En gran medida porque se apegaba a la moral católica de la época, cubrir los pechos y los muslos de las mujeres, por lo que cabía en los cánones de honestidad impuestos por los conquistadores españoles.

Otro motivo de importancia de las naguas y huipiles es su valor económico, ya fuera para el intercambio o como símbolo de prestigio social. Durante la época prehispánica, la producción de textiles en general estuvo íntimamente ligada a las mujeres. El fraile franciscano Bernardino de Sahagún quien estuvo en Xochimilco, Tlalmanalco, valle de Puebla y en el Colegio de Santiago Tlatelolco describió entre 1547 y 1577 en *Historia general de las cosas de la Nueva España* lo siguiente respecto a las tejedoras:

> La tejedora de labores tiene por oficio tejer mantas labradas ó galanas y pintadas, la que es buena de éste oficio es entendida y diestra en su oficio y así sabe matizar las colores y ordenar las bandas en las mantas al fin hácelas labradas y galanas de diversas colores. Tambien tiene por oficio saber hacer orillas de mantas hacer labor del pecho del vipil [huipil] y hacer mantas de tela rala como es la toca y por el contrario hacerlas gruesas de hilo gordazo ó grueso á manera de cotonia de Castilla, la que es mala és incapaz de este oficio es torpe y hace mala labor y echa á perder cualquier tela[26].

Esta situación que permaneció durante los primeros años de la Colonia; así hilar, urdir y tejer el ixtle y algodón, fue una actividad eminentemente femenina, realizada de forma manual con malacates de barro, urdidores y telares de madera dentro de las mismas casas. En ese período de la historia de México, al ixtle se le comenzó a llamar *nequén* y se introdujeron nuevas fibras como lana y seda.



Paseos de Santa Anita, cromolitografía, siglo XIX, *ca.* 1870, Colección de Gustavo Amézaga.

25 *Ibidem*, pág. 307.

26 Bernardino de Sahagún, "Capítulo XIV. De las condiciones y oficios de las mujeres bajas", en *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Red ediciones, España, 2012, pág. 160.



Hasta donde se sabe, en un primer momento, después de la conquista, la producción textil continuó en el ámbito doméstico, con la división del trabajo conocida desde tiempo atrás, con indumentaria claramente diferenciada para hombres y para mujeres, la llamada ropa "mujeril", en gran medida permaneció igual, como se ha referido con anterioridad. La indumentaria masculina fue la que más se transformó, por la moral imperante en la época y al ser los varones los que más contacto tenían con las autoridades españolas, con las modas europeas y por presiones para cubrir la desnudez del cuerpo y comprar telas venidas de Europa fueron los primeros en abandonar la vestimenta indígena.

Existen diversas descripciones que afirman que durante la Colonia el uso de la indumentaria permitía diferenciar a qué casta pertenecías: sí eras indígena, mestizo, español, negro esclavo o libre, mulato esclavo o mulato libre, pero también por la vestimenta se podía identificar si los indígenas era del común o de la nobleza, esto es si pagaban tributos como macehuales o si tenían privilegios por descender de los antiguos señores. "Los tlahtoque y teteuhtin (...) para mantener su poder, antepusieron el título de "don" a sus nombres cristianos, vistieron a la española, portaron daga y espada y montaron a caballo"[27].



La mujer representada en esta pintura es Luz Jiménez, originaria de Milpa Alta. *La tejedora*, Diego Rivera, 1936. Banco de México/Fideicomiso de los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo, Artist Rights Society, Colección permanente del Art Institute Chicago.

En fin, regresando a las prendas mujeriles de la época, se conoce la gran producción de mantas, huipiles y naguas durante los primeros años de la Colonia. Producción que como hemos mencionado y hasta donde sabemos, en su mayoría recaía en las mujeres. Así en registros tributarios como el Códice Mendocino y la Tira de Tributos, nos damos una idea de los textiles que se elaboraban en aquella época.

Buscando en diversos testamentos, dotes e inventarios del Archivo General de la Nación y en el Archivo General de Notarías nos enteramos que existía una producción de huipiles y naguas de diversas calidades. Para un uso cotidiano existían atuendos sencillos, pero para eventos importantes existían, "galanos huipiles" ricamente elaborados, que podían ser heredados o donados a las hijas, ahijadas, sobrinas o mujeres que rodeaban a las tejedoras, en

27 Juan Manuel Pérez Zeballos, *Xochimilco ayer I*, Instituto Mora-Gobierno del Distrito Federal-Delegación Xochimilco, México, 2002, pág. 42.



En esta imagen del *Códice Osuna* vemos a Don Esteban de Guzmán, pipiltin o principal de Tepetenchi, Xochimilco, padre de doña Ana de Guzmán. Viste una camisa de manta, al estilo español, con mangas y gola[1], y sobre la camisa lleva una tilma anudada al estilo indígena; se encuentra sentado sobre un icpalli o asiento con espaldar, de madera, carrizo u otate y forrado con algún tipo de tejido, posiblemente en tule.

1 Gola, del latín *gula*, garganta: adorno del cuello, hecho en un delicado tejido plegado o fruncido, podía ser de lienzo, encajes o tul, utilizado por hombres y mujeres de las clases acomodadas, sobre todo, durante los siglos XVI y XVII.

agradecimiento a las atenciones durante la vejez o enfermedades, por gran cariño, amistad, compadrazgo o por servicios prestados durante mucho tiempo en los quehaceres del hogar.

Los huipiles podían también venderse para pagar mandas forzosas, como limosnas después de la muerte de la tejedora, para pagar misas por el alma de los difuntos, comprar ceras o para sufragar los gastos del funeral y entierro. Como ejemplo tenemos el testamento de Doña Ana de Guzmán, principal de la cabecera de Olac, Xochimilco; originaria de Tepetenchi, que fue vecina del barrio Tlachtonco, viuda de Don Martín Cortés, que fue señor de Tepetenchi. Estando muy enferma, pidió el 3 de febrero de 1577 hacer sus disposiciones testamentarías. Entre ellas mandó:

> También se ha de vender la troja, y también seis [sic] y también siete naguas, y también los huipiles que son algunos, y también algunos que están urdidos y en tochomite, y un caso y todo aquello que está dentro la casa de mi hacienda...
> Y también cinco piezas o cargas de cardo con que parchan, y también telar, torno, todo



se ha de vender, todo esto todo ha de ser limosna en la Santa Iglesia...
A don Pedro de Sotomayor, a su mujer le doy un huipil mío, que lo acabe.
A don Martín Serón, a su mujer también le doy un huipil mío.
Y a Pedro Flores, a su mujer también tome un huipil.
Y a doña Juana, mujer que fue de don Joachín, también le doy un huipil mío.
A Ana mi comadre también le doy un huipil mío... [28]

En la primer cláusula que aquí se transcribe, se mencionan naguas y huipiles, algunos que están urdidos y en tochomite. En náhuatl dice: *yhuan chicontetl cueytl yhuan huipili oc oquezquitetl yhuan yn ixquich nocpatlatetex tochomitl.*

Lo que nos refieren son las citadas siete naguas, algunos huipiles y otros que están en corte tochomitl. Aquí tochomitl puede referirse al uso del pelo de conejo torcido para formar un hilo, entrelazado con el lienzo que estaba en corte o o como dice la traducción "urdido y en tochomite". Tochomitl, en español significa: pelo de conejo[29]. De tochtli, conejo y ómitl, hueso[30], pero un uso contemporáneo de la palabra tochomitl, en náhuatl de la Huasteca, se refiere a algo que es rígida y está situada de manera horizontal pero ondulada, como una tortilla de un día antes puesta a tostar sobre el comal, pero también la palabra tochomitl se puede aplicar a una prenda de ropa que es horizontal, un poco rígida pero ondulada, como el paño que llevaban algunas mujeres sobre la cabeza, en la vestimenta antigua[31].



Códice Mendocino, f. 68r.

En otro dato que nos encontramos en las cláusulas del mencionado testamento, hay una referencia a un huipil que está sin terminar: "(...) le doy un huipil mío, que lo acabe". Lo que nos habla de la relación entre las tejedoras y el conocimiento compartido. Además, en otra de las cláusulas se habla de un telar y un torno. Todo lo cual nos refiere a que Doña Ana de Guzmán tejía o se tejía en su casa. Lo

28 Títulos y papeles tocantes al cacicazgo de la ciudad de Xochimilco y cabecera de Tepetenchi. Archivo General de la Nación (AGN), Vínculos y Mayorazgos, vol. 279, exp. 1, fs. 19r-21v, trad. fs. 23v-25v, en Teresa Rojas Rabiela *et al, Vidas y bienes olvidados. Testamentos indígenas novohispanos,* volumen 2, SEP-CONACyT-CIESAS, México, pp. 204-216.
29 Fray Alonso de Molina, V*ocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, Estudio preliminar de Miguel León-Portilla, Porrúa, México, 2001, pág. 148.
30 Tochomite o tochómitl. Dos cintas de lana o listones de vivos colores que se entretejen algunas mujeres en las trenzas. Toch-ómitl. De tochtli, conejo, ómitl hueso. Carlos Montemayor (coordinador), *Diccionario del náhuatl en el español de México*, UNAM-GDF, México, 2007, pág. 124.
31 Observación del profesor Santos de la Cruz, 23 de febrero del 2014.

cual no es raro, pues recordando una cita de la historiadora Brígida Von Metz, quien menciona que todas las mujeres en el centro de México "tejían, hilaban o labraban textiles (...)", incluso las esposas de los caciques sabían tejer y elaboraban todo tipo de huipiles y enaguas[32].

En la *Matrícula de Tributos* y en el *Códice Mendocino*, se mencionan distintos tipos y calidades de huipiles, tilmas, maxtlatl y enredos. En gran medida estas calidades permanecieron durante los tres siglos de dominio español. Como se refiere más arriba, la indumentaria que más se transformó fue la de los hombres. Pero también hay información de que la forma de vestir de las mujeres indígenas, que incluyó elementos de tradición europea, como listones, encajes, cuentas, perlas y otros materiales, como seda y lana, se adaptaron poco a poco a la manera indígena. Esto se observa sobre todo en las mujeres de la nobleza indígena.

Porque hasta donde se conoce, la mayoría de las mujeres de origen indígena mantuvieron la sencilla vestimenta tradicional de cada región o pueblo hasta mediados del siglo XVIII. Por pinturas de ese siglo, sobre todo las vistas de la Plaza Mayor y la Plaza del Volador, en la ciudad de México, y las llamadas pinturas de castas, hay muestras de que el uso del huipil se mantuvo como una prenda indígena, tanto entre las mujeres del pueblo, como entre las descendientes de la nobleza indígena, y por supuesto, se aprecian grandes diferencias entre las calidades y formas de los tejidos. Pero otro dato que aportan las pinturas de la época, que por cierto son bastante detalladas, es el uso de huipiles entre otras castas, como mestizas, moriscas y criollas.



Detalle de Pintura de castas, Miguel Cabrera, 1763.

Otros elementos que se introdujeron en la Nueva España, desde el siglo XVI, poco después de la conquista española fueron los cardadores para lana, ruecas para hilar, urdidores, devanadores para hilos, tornos para teñir, telares de pedal, entorchadores para torcer y la práctica de cubrir los hilos con seda o algún hilo de metal, así como agujas, tijeras, botones y otros elementos que modificaron la producción textil.

Posteriormente en diferentes puntos de la Nueva España se abrieron obrajes para producir telas, con la finalidad de ahorrar trabajo, tejer más y

32 Brígida von Metz, *Op. Cit.*, pág. 27.



menos costoso, asimismo se introdujeron máquinas para abatanar la lana, hilar las fibras y tejer más. Sin embargo estas técnicas y maquinarias eran propiedad de españoles o criollos y su producción estaba destinada a la gente de las ciudades o de los centros mineros. Sin embargo la producción de hilos de lana y algodón seguía siendo insuficiente para ampliar los mercados. Se dice que "se tejía mucho más rápido de lo que se lograba producir el hilo en la Nueva España; para contar con el hilo necesario [para los obrajes] se recurrió a la contratación de artesanos y trabajadores de obrajes abiertos"[33].





Sastre haciendo uso de tijeras y seda, *Códice Florentino*, vol. III, f 25r.

Relacionada con la introducción de nuevas herramientas y materias primas, son las técnicas que aportaron los españoles. Las investigadoras Lydia Lavín y Gisela Balassa describen que "las nuevas máquinas facilitaron la elaboración de textiles baratos y sencillos para abastecer el consumo popular y masivo de los indios y castas de bajos recursos que componían la mayoría de la población novohispana"[34] y que debían vestir según las normas coloniales.

> Las telas estampadas eran mucho más baratas que los brocados ya que la ornamentación se pintaba sobre ella y no era parte de su construcción. Se empezó a promover el uso de paños sencillos de algodón y franelas lisas estampadas con esténcil, ornamentación llamativa y fácil de realizar que no tardó en popularizarse en la vestimenta femenina. El varón indígena adquiría manta de algodón para elaborar su tilma, calzón y camisa, ya que el algodón se usaba desde la época prehispánica y era fresco, adecuado al clima de México, lavable, barato, cómodo y permitía a la gente vestir con pulcritud.[35]

Las faldas o enredos tradicionales, en la región se les conocen como chincuetes; estos enredos se forman por dos o más lienzos de tela tejidos en telar de cintura y unidos mediante una costura. El largo del lienzo es variable, dependiendo de la persona a quien está destinado, pero pueden pasar de los cuatro metros de largo; lo ancho del lienzo mide lo que abarquen los brazos de la tejedora o tejedor, aproximadamente una vara mexicana u 83 centímetros. Para complementar el chincuete, se le añade una franja de manta blanca o cruda a la altura de la cintura y dependiendo la altura de la persona que lo porte; así la manta puede tener 20 cm, para dar un chincuete de un metro de ancho. Actualmente se

33 Lydia Lavín y Gisela Balassa, *Museo del traje mexicano. Volumen IV. El Siglo de las Luces,* Editorial Clío, Libros y Videos, SEARS, México, 2001, pág. 262.
34 *Ibidem*, pág. 264
35 *Ídem*.

utiliza a la altura del tobillo. El lienzo se coloca al rededor de la cadera, formando pliegues con las manos, de tal manera que se va formando la falda. A los pliegues se les conoce como tablones.

Antiguamente en Milpa Alta, Xochimilco y la zona de Santa Anita, Iztacalco y otros pueblos de la región, los chincuetes se elaboran en lana teñida de azul añil, con franjas o alistonado en azul más claro o con líneas blancas. El ancho del alistonado y los colores usados, depende del pueblo en el que se haya elaborado.

En Milpa Alta, al chincuete le llaman chincuete alistonado, puede medir más de 4.50 m. de largo, con 80 cm. de lana y 20 cm. de manta. Actualmente es un lienzo teñido en negro, alistonado con delgadas líneas blancas o totalmente negro. Las franjas oscuras son un poco más anchas, divididas por líneas blancas. En San Gregorio Atlapulco el enredo es llamado "chincuete patláhua"[36] y son de aproximadamente cuatro varas de largo por una de ancho más la parte de manta que se le añade para hacerlo más ancho y que sea más largo a la hora de ponérselo. El alistonado está compuesto de franjas alternadas de azul añil claro y azul muy oscuro casi negro, de similar ancho.



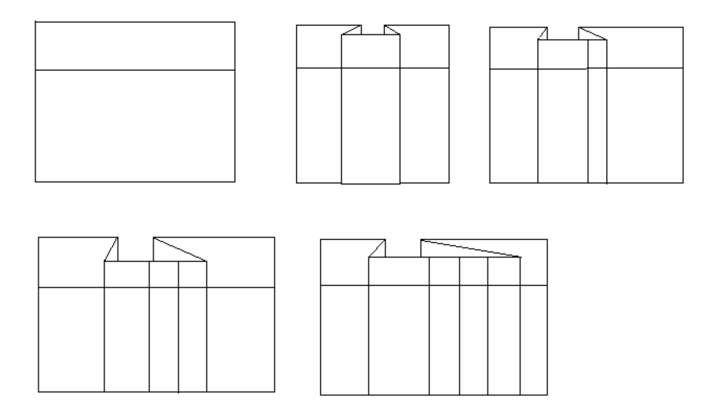
Chincuete, de 100 años de antigüedad aproximadamente, Colección Adolfo Aranda.

36 Patlaua: ensancharse lo angosto y estrecho, en Fray Alonso de Molina, *Op. Cit.*, pág. 80.



En Xochimilco también existían chincuetes de manta blanca, compuestos de un lienzo de manta unido a otro lienzo de tela más oscuro, más la franja de manta en la cintura. Por imágenes conservadas en fotografías de principios del siglo XX, conocemos chincuetes de uso cotidiano elaborados en manta.

Actualmente en Xochimilco, para ocasiones especiales o para el concurso de la Flor más Bella del Ejido, se usan chincuetes negros, de paño de lana o de tergal.



Esta es una de las distintas formas de enredarse el chincuete en Xochimilco.



Vendedora de verduras en canoa, Cromolitografía, *ca.* 1870. Colección Gustavo Amézaga Heiras.







DE CEÑIDORES, FAJAS Y CINTAS O ATADERAS

A la par que hemos descrito la transformación de la vestimenta autóctona, sus cambios en el uso y en las formas. mencionamos algunos elementos que los complementan, tanto en la vestimenta masculina como en la femenina. Un elemento en común es aquel que sirve para sujetar las prendas, en las mujeres la faja de labor para sostener el chincuete y en los hombres se usa el ceñidor para sujetar el calzón o el pantalón. Habitualmente se suele confundir faja con ceñidor sin discriminación, por el momento mantendremos esta separación para diferenciar su uso en hombres y mujeres. Sin embargo en ocasiones, las mujeres embarazadas usan el ceñidos para cuidar que no se bote el ombligo cuando ya se dio a luz, y los hombres usan el ceñidor al ir al campo o al cargar objetos pesados para evitar que se les formen hernias.

Otro elemento son las cintas, ataderas o tlacoyales, que son los listones tejidos en lana, algodón o ambos con una punta elaborada en macramé o con un tejido a base de chaquiras. Este es usado en las trenzas de las mujeres y su uso es utilitario y decorativo. Las abuelas nos dicen que la lana guarda el calor en el cabello y eso ayuda a que crezca más rápido. Las puntas de las ataderas van decoradas con figuras de animales y flores, en colores brillantes para su vistosidad.



La siguiente imagen, es una postal que nos hicieron llegar en el transcurso de la elaboración de este libro, lamentablemente, no conocemos su procedencia, ni el año, ni al autor. No sabemos nada del contexto en que fue realizada la fotografía. En ella vemos a 13 jovencitas y tres niñas que visten de forma similar; si las comparamos con otras imágenes de la época en que se hacían postales con las fotografías, podemos decir que se trata de una vestimenta especial y no una cotidiana.

Esta fotografía nos permite ver algo que no notabamos en las pinturas del siglo XVIII, pues los huipiles cubrían el vientre de las mujeres representadas. Ahora vemos sus fajas labradas, las cuales sujetan la blusa y el chincuete. En esta imagen vemos también los tlacoyales que adornan las trenzas de nuestras antecesoras.

Postal, *ca.* 1910, archivo digital de internet, sin referencias, pero atribuida a Hugo Brehme. En la fotografía se puede observar a un grupo de mujeres y niñas usando chincuetes con diversos alistonados y tonalidades, algunas cubren su cabeza con el llamado tochomil



HUELLAS E IMAGINARIOS DE LOS TEXTILES EN EL CINE

Si hasta aquí nos hemos centrado en las fuentes escritas, en pinturas, esculturas y fotografías, habremos de pensar en el cine para encontrar testimonios visuales de la vestimenta nahua de la zona en el siglo XX.

Se han filmado películas en la zona de Xochimilco y Milpa Alta, así como en Tláhuac e Iztacalco. La población nahua ha sido representada desde la llegada de los emisarios de los hermanos Lumière, Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre en 1896, hasta la película *Mai Morire* de Enrique Rivero en el año 2012. Existen gran cantidad de documentales y un puñado de películas de ficción que más o menos repiten el siguiente patrón: nos encontramos a protagonistas indígenas que se enfrentan a la otredad encarnada a veces en caciques abusivos (*Maria Candelaria*, Emilio Fernández, 1943), o mujeres "de sociedad" que quieren probar que se puede enseñar a los indios a civilizarse (*El Violetero*, Gilberto Martínez, Solares, 1960), también en vecinos envidiosos (*Mi niño Tizoc*, Ismael Rodríguez, 1972), o bien, en un fotógrafo y una compañía de modelos (*Damiana y los hombres*, Julio Bracho, 1966), o un estafador que ve en las habilidades de un indio xochimilca la posibilidad de hacer dinero (*No tiene la culpa el indio*, Miguel M. Delgado, 1977).

Estos filmes son una fuente que contribuye a comprender el cambio en la vestimenta nahua que nos ocupa, en dos sentidos: como imaginario y como huella. Es decir, en el caso de las películas de ficción, se trata de historias que buscando cierto parecido con la realidad han elaborado formas en las que se representa la vestimenta local. En el caso de los documentales o en registros fílmicos se nos presentan también imágenes atravesadas por la selección de lo que debe o no mostrarse, de lo representativo. Con esos ojos debemos verles, no como espejo fiel de lo que fue. Pero también habremos de verlos como hue-

lla porque esa construcción deja rastros (en diferente grado) de cómo se vestía la gente de la localidad y cómo producía su vestimenta, cómo se creyó que se vestían (en la época en la que se realizaron las películas) y cuales eran los juicios respecto a la forma de vestir de la población autóctona de la zona.

Maria Candelaria, Emilio *El Indio* Fernández, 1943.



María Candelaria, Emilio Fernández, 1943. Compañía productora: Films Mundiales. Still publicitario, Colección particular.

La protagonista que da el nombre a la película María Candelaria porta un vestido que simula una blusa y un chincuete con líneas blancas horizontales. También usa faja y rebozo. Sus trenzas son unidas al final por una pequeña cinta. No lleva zapatos. En realidad, Dolores del Rio, actriz que representa a la protagonista, lleva un vestido de una sola pieza que fue confeccionado por el diseñador de alta costura Armando Valdés Peza. Es de notar, sin embargo, que se basa en la vestimenta que hemos visto en fotografías anteriores a la época en que fue filmada la película. Tenemos así, los elementos característicos en la usanza femenina: el chincuete negro con líneas horizontales azul marino con una tira blanca que va de la cintura hasta la cadera, ceñidor, la blusa blanca con canesú y las ataderas en el cabello.

Su pareja en el filme, Lorenzo Rafael (Pedro Armendariz), viste con camisa y calzón de manta, sombrero y huaraches. En el momento que llueve utiliza una capa impermeable elaborada con tule. También usa un sarape. Las personas del pueblo visten en general de la misma forma, las mujeres con rebozo, chincuete y con blusas blancas. En ciertas escenas se ve a las mujeres con vestidos o faldas floreadas. Los únicos personajes que varían su vestimenta son Don Damián, el cacique del pueblo, que viste como charro, el pintor que utiliza pantalón, camisa de vestir y saco y el cura del pueblo que viste una túnica.



En un fragmento de la película aparece María Candelaria tejiendo en telar de cintura, lo que pareciera (por el ancho del mismo) un rebozo. *María Candelaria*, Emilio Fernández, 1943. Compañía productora: Films Mundiales. Still publicitario, Colección particular.



El Violetero, Gilberto Martínez Solares, 1960. Producciones Brooks, SA. Cartel, archivo digial, Colección particular.

El Violetero, Gilberto Martinez Solares, 1960

El personaje principal es Lorenzo Miguel (Germán Valdés *Tin Tan)*, que hace una parodia al Lorenzo Rafael de *María Candelaria*, lo veremos transformarse a lo largo del filme; en un comienzo representa a un xochimilca que usa una camisa de manta blanca, de cuello y manga larga, con botones en cuello y puños; camisa fajada con un ancho ceñidor, anudado de lado derecho; pantalón amplio de manta sujeto a los tobillos y porta huaraches. Usa también un sombrero de palma, estilo de *tierra caliente* (con listones en la parte de atrás del sombrero, en unas escenas son dos listones de color negro, que forman una cruz, en otras solo es un listón.


El Violetero, Gilberto Martínez Solares, 1960. Producciones Brooks, S.A. Still publicitario, Colección particular.

Posteriormente vestirá traje y corbata, esta transformación responde a la trama de la película en la cual Lorenzo Miguel es alfabetizado por Lucía, una muchacha de familia rica que quiere comprobarle a su hermana Teresa que un indio xochimilca puede convertirse en alguien civilizado si se le enseña.

Por otra parte, María Candela, la primera pareja del protagonista, es peinada de dos trenzas muy anchas que van al frente, el cabello está trenzado con cordones de algodón. Usa un quechquemitl rayado, también porta un chincuete largo al tobillo, con rayas de colores y una franja de manta blanca similar al que observamos en los chincuetes tradicionales. También porta un rebozo rayado.

En cuanto al resto de la población representada, vemos a hombres vestidos con pantalón ancho y camisa de manta, manga larga y cuello redondo, tipo cuello filipina; calzado con huaraches y sombrero de palma tipo tejano. Los personajes femeninos usan vestido de tela estampada con flores, de manga larga; peinadas con dos trenzas, sujetas con dos pequeños listones en la punta, anudados en un moño y grandes arracadas en las orejas. En general las mujeres jóvenes que aparecen como extras, lucen vestidos ampones, compuestos de blusa y falda, coordinados, lisos o floreados, con mangas cortas y aplicaciones de encaje en las mangas y el dobladillo de las faldas, algunas llevan rebozo. En cambio, las mujeres de mayor edad, lucen vestidos sin tanto vuelo, pero de telas estampadas con delantal blanco y encaje en los hombros.

Yanco, Servando González, 1960.

Esta película fue filmada en Tlahuac y Xochimilco. El protagonista es un niño que utiliza camisa y pantalón de manta, anda descalzo y porta un sombrero de ala ancha. Su madre usa una blusa y vestido blanco con rebozo, en sus trenzas porta ataderas. Los personajes secundarios se visten de manera variada, unos con pantalones y calzones de manta, otros con camisas y pantalones de vestir, otros con petos y chamarras de mezclilla, algunas mujeres con vestido y babero.

Lo que sobresale de este filme es que en dos ocasiones aparecen la madre y el hijo tiñendo hilo con tintes naturales, ella elabora rebozos en telar de pedal, y los vende en la tienda del pueblo.



Yanco, Servando González, 1960. Producciones Yanco. Still publicitario, Colección Familia González



Damiana y los hombres, Julio Bracho, 1966*,* Uranio Films, SA. Still publicitario, colección particular.

***Damiana y los hombres*, Julio Bracho, 1966.**

La actriz Meche Carreño protagoniza a Damiana, joven xochimilca que es "descubierta" por el fotógrafo de una revista que busca representar la belleza nacional. Ella porta un vestido liso, con amplio escote, cuello redondo y holanes; falda con vuelo, abajo de la rodilla; zapato bajo sin tacón. El cabello suelto y largo, a la altura de media espalda. Por su parte los personajes masculinos como su abuelo (Andrés Soler) usa camisa y pantalón de mezclilla azul con playera blanca, mientras que Román (Jaime Fernández), su enamorado, usa camisa de color de manga larga, sombrero de ala ancha; pantalón de mezclilla azul y botín.

En la transformación del personaje de Damiana para convertirse en una mujer exitosa, la vestimenta cambia. Usa vestidos de gala y vestidos psicodélicos acordes con la época de los sesenta. Las mujeres xochimilcas que aparecen en el filme usan vestido liso o estampado de flores, con cuello alto, mangas largas y lisas y zapatos bajos de tacón. Sobre el vestido usa un delantal o mandil sin mangas, con peto y aplicaciones de encaje.



Mi niño Tizoc, Ismael Rodríguez, 1971. Producciones Rodríguez. Fotomontaje publicitario, Colección Familia González.

Mi niño Tizoc, Ismael Rodríguez, 1972.

La película muestra la vida del viudo Carmelo y su hijo Tizoc que viven en Xochimilco vendiendo flores, muestra sus dificultades para ganarse la vida y su relación conflictiva con los vecinos, pues no los terminan de aceptar como parte de la comunidad. El papá y el hijo portan camisas y pantalones de manta, sarapes, huaraches de correa, morrales de ixtle y sombreros más parecidos a los que se usan en *tierra caliente*.

El resto de los actores secundarios se visten de manera diversa, algunas personas usan pantalón y camisa de manta con faja y sombrero. Hay mujeres que utilizan chincuete de diversos colores, blusas bordadas, ataderas de gran tamaño, ceñidores, tochomitl, y quechquemitl; también hay mujeres que portan baberos o mandiles encima de sus vestidos.

Es interesante que en varios momentos de la película, en la que se presentan conflictos, padre e hijo son juzgados por su forma de vestir y vivir, en oposición a los demás personajes masculinos que en gran parte usan pantalones y camisas.

No tiene la culpa el indio, Miguel M. Delgado, 1977.

En esta película Chucho Salinas interpreta a un indígena de Xochimilco que forma sociedad con un embaucador profesional representado por Mauricio Garcés, el cual busca lucrar con las visiones clarividentes que el xochimilca posee. El personaje principal viste de manta con un ceñidor rojo atada a la cintura y un paliacate en el cuello, también usa huaraches.

Es característico que los xochimilcas representados llevan vestimenta similar a la que hemos visto en otras películas: las mujeres con chincuete oscuro y blusa blanca y los hombres de manta. Aunque existe una variante en el atuendo femenino, pues ahora las mujeres muestras los hombros.

Tales representaciones contrastan con el resto de los personajes, tales como turistas o gente de la ciudad vestida a la moda de los años setenta, pues es claramente la vestimenta lo que los diferencia a primera vista.



No tiene la culpa el indio, Manuel M. Delgado, 1977. CONACITE 2. Fotomontaje publicitario, Colección Familia González.

Xochimilco, Eduardo Maldonado, 1987.

La filmación se realizó un año antes de la declaración de la zona como Patrimonio Cultural de la Humanidad (junto con el Centro Histórico de la ciudad de México) por parte de la UNESCO. Esta película es un documental que aborda distintos aspectos que el director consideró representativos de la localidad, para construir eso que se llama Xochimilco, entre los cuales se encuentra la mayordomía del Niñopa, la Fiesta de Xaltocán, los canales y sus trajineras, los rituales de día de muertos y la fiesta de la Flor más Bella del Ejido. Es este filme un documento que nos muestra cómo se vestía la gente en estos contextos festivos y en la cotidianidad.

Las imágenes del concurso de la Flor más Bella del Ejido de 1986 dan cuenta del camino transcurrido para que la vestimenta tomara la forma que actualmente conocemos, vemos a las concursantes con distintos atuendos, lo cual nos indica que la reglamentación es reciente. Sin embargo, en estas imágenes de 1986 vemos la presencia de fajas elaboradas con técnica de labrado de urdimbre.

Por otra parte, observamos la vestimenta de la población en festividades, vemos a mujeres con los característicos delantes de cuadros y a los hombres con pantalón de vestir, camisa de manga larga y sombrero.



Fotograma tomado del documental *Xochimilco,* Eduardo Maldonado, 1987,
Instituto Nacional Indigenista/ CCC/ OEA / Cine Testimonio.

Mai Morire, Enrique Rivero, 2012.

Esta película, es la producción más reciente que construye una imagen de Xochimilco, no solo por la ubicación de la historia en esta localidad, también porque se menciona y se describe como perteneciente a lo xochimilca. La vestimenta representada deja atrás los estereotipos masculinos (hombres vestidos de manta) pero no con ello el de las mujeres, a las que representa con chincuetes negros y blusas blancas. En un principio vemos a la protagonista que lleva una vestimenta común en la actualidad en mujeres de más 40 años: falda por debajo de la rodilla, blusas de manga corta, en ocasiones un rebozo y un mandil a la cintura. Sin embargo, en cierto momento usa una falda tipo chincuete con ceñidor en la cintura. Éste uso corresponde a escenas en las que la vemos cocinado un mole "tradicional". Queda constancia también, en el personaje de la abuela, a una Doña Amalia con trenzas y sueter tejido. No es fortuito, sin embargo, el tino del director de seleccionar a esta mujer para el papel de la madre de la protagonista, pues ella, actual habitante del barrio de San Cristóbal y originaria de Xochimilco, se ha convertido en representante de la reivindicación de la mujer del campo como actor político. Se trata de una mujer que ha seleccionado, a su vez, la vestimenta tradicional como simbolo.

Finalmente, tenemos en el cine diversas imágenes que han construido a los habitantes de la región, queda pendiente entonces contrastarlas con las imágenes de nuestros álbumes familiares, con testimonios de personas mayores a nosotros, con otros registros audiovisuales y deberemos ser cuidadosos también con estas memorias, porque como hemos visto en este apartado, las imágenes suelen presentarse como si fueran reflejo fiel de la realidad, pero detrás tenemos selecciones, encubrimientos, imaginarios y huellas de lo que fue, lo que finalmente nos ayudará a conocer y a hacer preguntas, siempre y cuando seamos críticos con las imágenes.



Mai morire, Enrique Rivero, 2012. Fotomontaje publicitario.

ELEMENTOS DEL USO Y PRODUCCIÓN DE LA VESTIMENTA COTIDIANA

… Ahora ya ni tejo; ya ni se venden las fajas; con eso nos manteníamos. Ahora ya nada. Con eso de que todo ha cambiado (Casimira García Ruíz)[37].

Para conocer la forma de vestir de todos los días en la región Xochimilco-Milpa Alta se puede recurrir a la observación de testimonios más cercanos a nosotros en el tiempo, como las vistas estereoscópicas y fotografías de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Un ejemplo es la primer vista que se conoce de Xochimilco, levantada alrededor de febrero de 1873, cuándo Benjamin W. Kilburn, recorrió en canoa la ruta del mercado de Jamaica, desde el embarcadero de Roldán en el centro de la ciudad de México adentrándose por el canal de La Viga[38] y los pueblos de los alrededores hasta Xochimilco. En sus fotografías se observa la pervivencia de la indumentaria tradicional masculina: pantalón o calzón de manta, camisa del mismo material, sombrero de ala ancha y se alcanza a ver algunos hombres con ceñidor. Curiosamente las mujeres que se observan a la orilla de los embarcaderos visten con quechquemitl y falda de manta blanca.

Por el contrario, la descripción que dejó Manuel Rivera Cambas es distinta, quizás visitó la zona del canal de La Viga en días de fiesta, pues dice:

Los indígenas de Ixtacalco y Santa Anita (...) venden patos en la época propicia, tamales, tortillas enchiladas y pulque; las mujeres tejen lana para vestidos azules, que adornan con rayas rojas y blancas, enrollándose el traje en la cintura y les baja hasta la rodilla; los hombres visten calzón y camisa de manta, sombrero tendido y jamás abandonan la frazada que colocan al lado de la canoa cuando por el calor no pueden usarla (...)[39]

Por testimonios orales que hemos escuchado, el uso de las faldas de lana azul o el chincuete azul, era reservado para días de fiesta[40]. Para el uso diario, las faldas o

37 Casimira García Ruíz, *Op. Cit.*, pág. 166.
38 Georgina Rodríguez, "La calle de Roldán", en *Luna córnea*, no. 15, mayo-agosto de 1998, pp. 96-99.
39 Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco artístico y monumental*, Editora Nacional, México, 1880, pág. 493.
40 Conversación con Yared A. Uribe, tejedor originario del barrio de Santa Martha, Milpa Alta, 1º





Mujeres lavando cerca de La Noria. La mujer que se encuentra de espaldas porta un chincuete blanco con una franja oscura, esto corresponde con los testimonios del uso de un chincuete de estas características. Testimonio de María Sabina González. Archivo Xochicopalli Milchihua.

enredos, a principios y mediados del siglo xx, eran de colores claros o de manta, que llegaban hasta el tobillo, como se observa en fotografías de la época.

Así lo relató la señora Casimira García Ruíz, originaria de San Jerónimo Miacatlán:

> Para las fiestas, las señoras se ponían sus chincuetes, con sus fajas de labor, su rebozo y sus cintas; se peinaban y se iban a la feria. Otras usaban chincuetes de manta, con camisas de labor, sacos, blusita (aunque no decían blusa, sino saco). Se ponían sus chincuetes, con sus fajas y se iban presumiendo. Van pegados con el mandil [aquí le dicen delantal, no mandil]. Los remates de las cintas se hacen a pura mano[41].

En cuanto a la forma de vestir de los hombres mayores, algunas personas en Xochimilco recuerdan:

> El calzón de manta tenía su forma diferente, el corte no era recto, era largo hasta el tobillo y ancho, tenía tres costuras en la parte de atrás, era amplio en la cadera y llevaba unas cintas pegadas del mismo material, [en lugar de botones], con las cintas se le daba vuelta sobre la cadera, para que quedará doble, se amarraba a la cintura con las mismas cintas, algunos señores también usaban la faja para la cintura o su "ciñidor" para sujetar el pantalón. Todo era amplio, también las piernas, con otras cintas para amarrarse en los tobillos, no llevan bolsas, como los pantalones de ahora (...) En ese entonces [años 60´s] se vendía mucho la manta para varias cosas, hacer camisas, pantalones, costales y ayates, se usaba para muchas cosas (...) pero a veces se reusaban los costales donde venía la harina o el azúcar, en ese entonces eran de manta, se lavaban y se les quitaban las costuras, después se utilizaban para el mandado, hacer ayates o para sacar lodo de los canales o hacer redes para pescar[42].

---

de julio del 2013.

41 Casimira García Ruíz, *Op. Cit.*, pág. 166.

42 Información recopilada de una conversación de la familia Gardida Degollado durante la fiesta del barrio de San Pedro, Xochimilco, 2013.



En un tiempo que la condición de la mujer estaba restringida a las labores del hogar y el campo, el tejido y bordado significaban un aporte monetario para la economía doméstica. Mientras que los hombres se iban al campo a trabajar, las mujeres se quedaban en casa, para cuidar de los hijos, de los animales de corral y de los quehaceres del hogar: lavar, guisar, hacer aseo, tortillas y demás trabajos, pero en ratos se dedicaban a tejer o bordar, era una tarea que se aprendía desde niñas, desde tiempos muy antiguos, pero:

> (…) ahora ya casi no se teje ni se martaja como antes. Las fajas las hacíamos para vender; también las cintas de labor con florecitas, se vendían por docenas. Unas son para bailables de los niños en la escuela, cuando viene el 10 de mayo; otras son para el día que le dicen de las mulitas; ésas se pintan rojas. Igual se usaban para cinturones de los señores; se les ponían ganchos y broches. Los niños se lo ponen y lo dejan con las puntas a un lado, con su calzoncito blanco.
>
> Ahora ya no los hacen. Ya todos son nopaleros. Yo nomás los hago porque los ocupamos. Es que la hilaza está muy cara y luego no hay mucho tiempo para hacerlos. Porque si uno se dedica, es un día para hilar con malacate; otro para urdir. En dos o tres días está la faja. Bueno, si se apura uno, hasta en día y medio[43].

Actualmente existen casos en que la manufactura de textiles sigue significando un aporte a la economía del hogar, así algunas mujeres dedican tiempo a urdir, tejer, bordar o trabajar la chaquira, actividades que combinan con el trabajo en el hogar y en el campo, como es el caso de las señoras de mediana edad en pueblos como Santa Ana Tlacotenco, San Gregorio Atlapulco, Santiago Tulyehualco, entre otros. Sobre todo en Santa Ana Tlacotenco hay señoras que elaboran cintas para el cabello y ceñidores en telar de cintura, además de bordar, en punto de cruz y chaquira, camisas y blusas; también fabrican prendas de vestir más modernas, como chambras, gorros, zapatitos para bebé, suéteres, carpetas, pañuelos, colchas, delantales, baberos, entre otras cosas, utilizando diversos tipos de técnicas. Sin embargo la elaboración de estos productos es eventual, lo mismo que los ingresos que obtienen de su venta, que regularmente las ofrecen en el tianguis que se coloca los domingos, los días de feria o por encargo. Anteriormente había personas que trabajaban también con la fibra de maguey, ixtle, o con lana de borrego, pero ahora lo hacen con hilos de algodón y estambre.



Señora Norma Leticia Martínez de Santa Ana Tlacotenco mostrando una blusa que borda por encargo, 2010.

43 Casimira García Ruíz, *Op. Cit.*, pág. 166.

Últimamente las mujeres que tejen y bordan en Santa Ana Tlacotenco confeccionan, además de la vestimenta propia, prendas para que las jóvenes participen en el certamen de La Flor más Bella del Ejido, donde es un requisito que porten lo que consideran "la vestimenta típica del altiplano central", por eso las concursantes en temporadas previas al certamen van a solicitar a las señoras que se dedican a bordar que les hagan su vestimenta según sus preferencias, desde el chincuete, la blusa, las ataderas con sus puntas de chaquira. Anteriormente estos atuendos sólo se rentaban a señoras en Milpa Alta o Santa Ana. Actualmente también realizan prendas por encargo cuando las niñas del pueblo que bailan la danza de las Aztequitas quieren conseguir un vestido nuevo; así como la vestimenta de algunos personajes de la danza de los vaqueros y los atuendos que hacen para los niños cuando es jueves de Corpus Chisti. En este sentido, ese tipo de vestimenta se fabrica también para ocasiones rituales, además del uso en la vida cotidiana que es cada vez menos visible.



Gabriela Castillo, concursante de La Flor más Bella del Ejido, 2009.



Señora Dominga, Santa Ana Tlacotenco, 2013.

El uso de ropa tradicional en la vida cotidiana de los pueblos de la región sur ha cambiado notablemente, sólo algunos habitantes siguen utilizando el ceñidor para evitar que se "abra la cintura" al cargar objetos pesados, las cintas con puntas de chaquira se usan para adornar las trenzas, y el rebozo sigue empleándose para abrigarse o cargar a los bebés. Sin embargo el chincuete ha dejado de utilizarse, así como la blusa tradicional bordada en punto de cruz, para el uso cotidiano o la de gala, bordada con chaquira. Ahora se prefiere usar

vestimenta de algodón o fibras sintéticas, pantalones, suéteres y blusas de corte moderno. Asimismo, los hombres ya no acostumbran utilizar camisa y pantalón de manta sostenido con una faja de lana, pocos usan sombrero; prefieren usar camisas de algodón, pantalones de mezclilla y gorra.

Hoy día podemos ver a las mujeres mayores de 40 años vestir faldas largas abajo de la rodilla, en su mayoría en tonos oscuros como el café hasta llegar a colores muy vivos como rosa mexicano, naranja, azul rey y otros; es característico que sean floreadas o lisas, las blusas son de tonos más neutros como blanco o crema en su mayoría, suéter tejido o de algodón, mandil o delantal en diversos tonos de azul, gris, negro, café y verde, cabe mencionar que el delantal de uso diario es distinto al que se usa en fiestas o eventos especiales. Por el clima templado de la región se acostumbran los rebozos o chales de lana, tejidos con gancho o de manufactura industrial. Para los días de fiesta o para asistir a misa, se reserva el rebozo de algodón jaspeado o icateado.

En cuanto al hombre, acostumbra usar pantalón de casimir en tonos obscuros, como negro, azul marino o café, las camisas o playeras de cuello tipo *Polo* en tonos más claros como, el azul claro, blanca, beige, entre otros, para el abrigo se utiliza suéter tejido en tonos obscuros o chamarra de piel. Entre los jóvenes, la vestimenta nos caracteriza por los pantalones de mezclilla y las prendas de corte comercial.



Mayordomos de la fiesta de la Virgen de los Dolores en Santa Cruz Acalpixca, 2010.





VESTIMENTA, ATUENDOS, TRAJES Y DISFRACES



Hasta aquí hemos hablado de la vestimenta como las prendas o conjunto de prendas exteriores con que se cubre el cuerpo de hombres y mujeres. Es el uso y el contexto lo que define el tipo de prenda, hay contextos cotidianos, festivos, rituales, concursos, entre otros. A veces oímos hablar del "atuendo" de la Flor más bella del ejido, o el "traje" de aztequitas para las fiestas patronales de Santa Ana Tlacotenco. Depende también de quién mira, si es alguien que participa en el ritual sabrá que no se trata de un "disfraz" sino del atuendo especial para participar en él.

Haciendo una comparación entre los usos de las diferentes prendas, proponemos hablar de la vestimenta como aquello que engloba prendas cotidianas, rituales y festivas. Nos referiremos a atuendo solo a ese conjunto de prendas que se usan para diferenciar a quien lo usa o que denota una importancia que es necesario hacer ver por medio del vestido. La palabra traje, se usa actualmente para denominar la vestimenta característica de un lugar o de un grupo, por ejemplo el traje de los nahuas.

Por otra parte, el disfraz es aquella prenda que se usa para simular un personaje en el contexto de fiesta. Por ejemplo, en los carnavales. A veces, los trajes rituales se exageran o se mezclan con otras prendas para las fiestas de carnaval.

La pregunta que surge al hacer estas diferencias es ¿cuál es el traje o la vestimenta tradicional de nuestra localidad? Habremos de preguntarnos el por qué la indumentaria de Xochimilco y Milpa Alta se definió como el traje tradicional femenino de gala del Altiplano Central, debido a algunas versiones contradictorias tanto de habitantes, como de cronistas y autoridades delegacionales.

Hemos visto gran diversidad en la vestimenta ritual en contraste con la vestimenta cotidiana, que con algunas excepciones, es



ahora globalizada. Es decir, que debido al mercado mundial y su injerencia en nuestras vidas nos vestimos cotidianamente casi igual que un habitante de China o de Francia. Esa es la vestimenta más común en nuestra región.

En contraste, algunos pueblos originarios del Distrito Federal todavía se acostumbra usar una vestimenta festiva, sobre todo de manera ritual en fiestas patronales, que van íntimamente ligadas a las danzas tradicionales que se realizan en forma de devoción a los santos patrones de los pueblos. En los días de fiesta mucha gente acostumbra estrenar ropa, o también suelen usar su vestimenta de gala. En ocasiones también se suelen usar prendas elaboradas de manera especial para los xv años y bodas.

En cada barrio y pueblo de Xochimilco y Milpa Alta se realizan danzas en las fiestas patronales, algunas son originaras del pueblo donde es la fiesta, otras son procedentes de comunidades que participan en las festividades en forma de promesa o correspondencia. En ocasiones, los trajes que se usan en las danzas son elaborados en el mismo pueblo, otras veces son mandados a hacer en otros lados. Asimismo en algunos lugares los mayordomos visten a sus santos con prendas elaboradas de manera artesanal, como vestidos, fajas o ataderas. Por ejemplo en la Fiesta de la virgen de Xaltocán en Xochimilco.



Danza de Azcames, San Pedro Atocpan, 2010.





Chinelos, San Gregorio Atlapulco, 2009.



Danza de Aztequitas, Santa Ana Tlacotenco, 2010.



Huehuenchones, fiesta de los Cuatro Barrios, Xochimilco, 2010.



Vestido de la virgen de los Dolores en Santa Cruz Acalpixca bordado en punto de cruz, 2010.



Mandil bordado para el Festival de los frijoles cuatatapa, San Lucas Xochimanca, 2010.



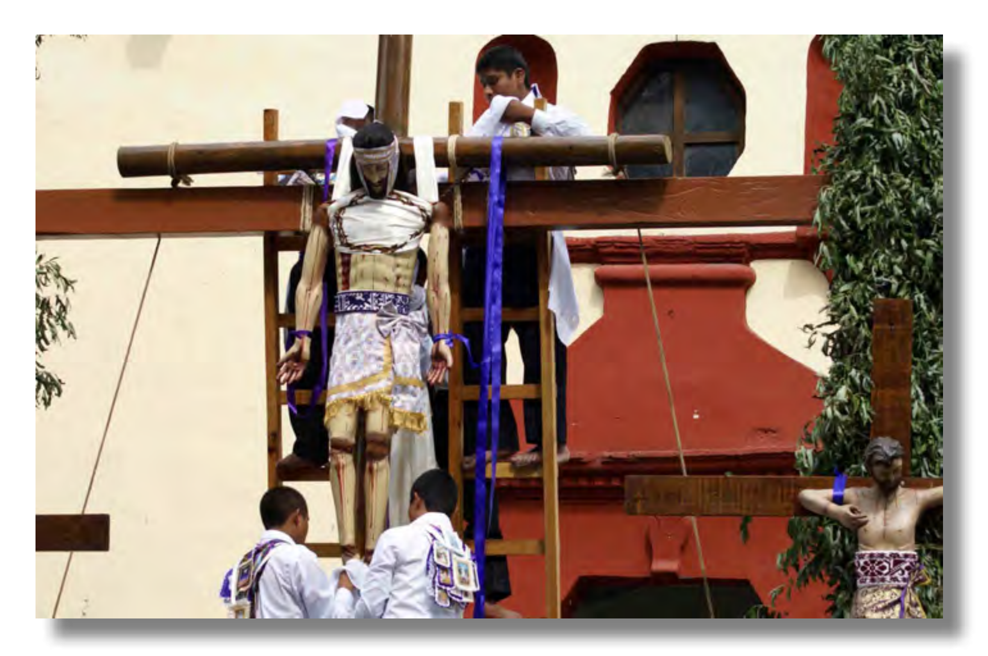
El jueves de Corpus Christi muchas familias acostumbran vestir a los niños con prendas tradicionales y tomarles una fotografía en escenarios montados en lo que se conoce como el *Día de las mulitas*. San Bernardino de Siena, Xochimilco, 2010.



Danza de Santiagueros, San Pablo Oztotepec, 2010.



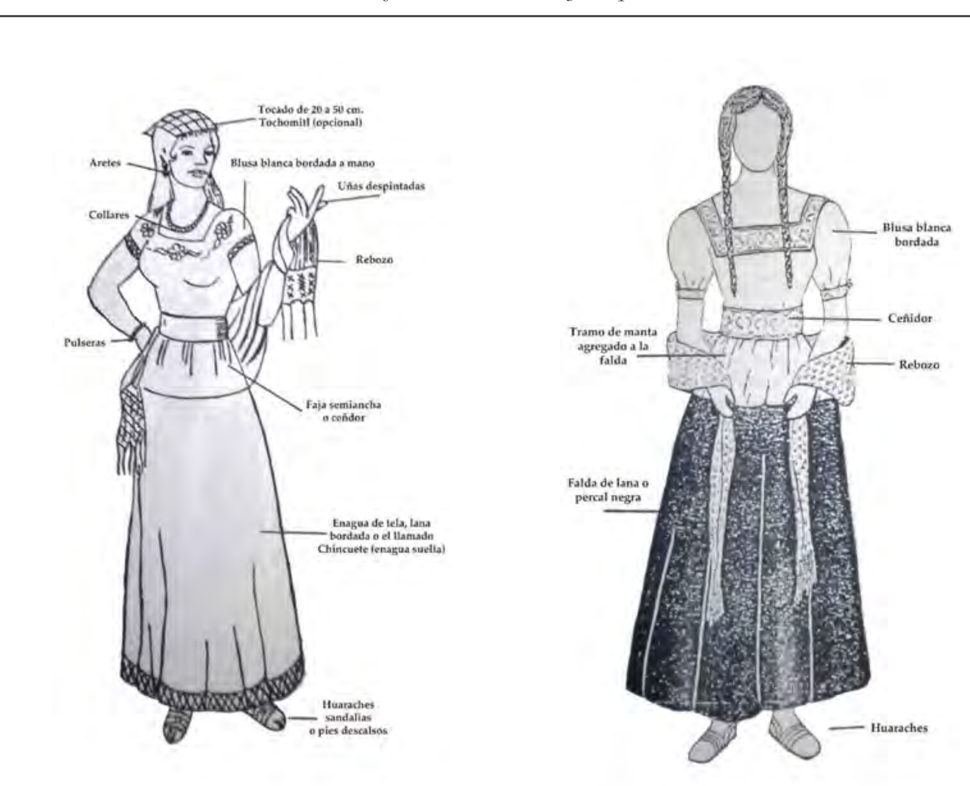
Danza de vaqueros, San Pablo Oztotepec, 2010.



Viacrucis donde colocan faja labrada a la imagen de Jesus, San Gregorio Atlapulco, 2010.



Jóvenes concursantes del certamen de La Flor más Bella del Ejido, 2012.



Estas imágenes se han distribuido en años diferentes entre las concursantes a La Flor más Bella del Ejido. En ellas se define la forma en que deben presentarse las participantes, vemos también cómo la reglamentación ha cambiado en el transcurso de los años[44].

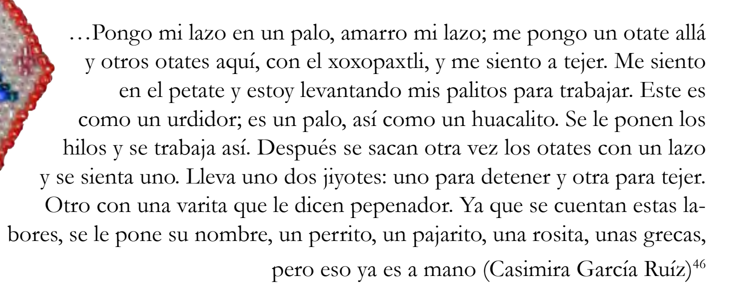
En el caso de la vestimenta que se usa en el concurso de La Flor más Bella del Ejido[45], esta se define actualmente por una reglamentación de quienes lo organizan, actualmente la Subdirección de Turismo de la Delegación Xochimilco con el apoyo de la Subdirección de Servicios Culturales y Educativos.

44 Imágenes reproducidas de Anna M. Fernández Poncela y Lilia Venegas Aguilera, *La Flor más Bella del Ejido Invención, tradición, transformación*, Plaza y Valdez, México, 2006.

45 Recomendamos el texto de Lilia Venegas Aguilera "Xochimilco y la elección de su reina: de la invención de la tradición a la refuncionalización turística" en *Dimensión Antropológica*, no. 25 y Anna M. Fernández Poncela y Lilia Venegas Aguilera, *La Flor más Bella del Ejido Invención, tradición, transformación*, Plaza y Valdez, México, 2006.



ICONOGRAFÍA



…Pongo mi lazo en un palo, amarro mi lazo; me pongo un otate allá y otros otates aquí, con el xoxopaxtli, y me siento a tejer. Me siento en el petate y estoy levantando mis palitos para trabajar. Este es como un urdidor; es un palo, así como un huacalito. Se le ponen los hilos y se trabaja así. Después se sacan otra vez los otates con un lazo y se sienta uno. Lleva uno dos jiyotes: uno para detener y otra para tejer. Otro con una varita que le dicen pepenador. Ya que se cuentan estas labores, se le pone su nombre, un perrito, un pajarito, una rosita, unas grecas, pero eso ya es a mano (Casimira García Ruíz)[46]

Las figuras que se utilizan en la realización de las prendas son muy diversas. Se emplean elementos que refieren al entorno de flora y fauna en el que habitan quienes tejen. Aunque ciertamente no existe un catálogo o cuaderno muestra, Joaquín Galarza, durante la década de 1970, se encargó de copiar los dibujos que las mujeres de Santa Ana Tlacotenco plasmaban en sus prendas. Él afirmó que en esa época la mayoría de las mujeres mayores de 30 años sabían tejer. De dichos dibujos recabados se realizó un libro de iconografía con las figuras que se tejían en labrado de urdimbre, en las puntas de las ataderas en macramé y otras que se bordaban en punto de cruz, muchos de esos motivos siguen empleándose en la actualidad, otros se han perdido, además de que se han innovado los diseños. En la introducción de su obra, Galarza menciona: "a medida que obtenían fajas y cintas tejidas en relieve, brocado de dos y tres colores y terminadas en macramé y chaquira, iba copiando en papel cuadriculado los variados motivos. Estos se conservan únicamente en las viejas fajas y cintas. Las tejedoras conocen de memoria los motivos y no poseen cuadernos de modelos y muestrarios"[47].

Galarza agrupó los dibujos en tres secciones: Cielo, Tierra y Motivos geométricos. En la primera sección incluye principalmente estrellas de diversas formas. En la parte de Tierra agrupa elementos de flora y fauna, figuras de hombres con sombrero y mujeres con vestido; partes del cuerpo, como el corazón; gran diversidad de aves; otros animales como ardillas, conejos, tejones, perros y venados; gran diversidad de plantas y flores; coronas y collares de flores, frutos, hojas de plantas, tramas de flores y bases o soportes de plantas. En la sección de motivos geométricos, incluye una gran variedad de grecas.

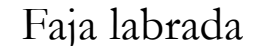
46 Casimira García Ruíz, *Op. Cit.*, pág. 166.
47 Joaquín Galarza, *Dibujos tradicionales. Tejidos de Santa Ana Tlacotenco,* Cuadernos de la Casa Chata, 52. Serie Malacatepech Momoxco, 3, CIESAS, México, 1982, pág. ii.

En las prendas actuales se siguen utilizando algunos de estos elementos, principalmente las estrellas, flores, animales, figuras humanas y formas geométricas. En la mayoría se combinan los motivos para formar un patrón, ya sea que se empiece una faja con un motivo geométrico, luego otro floral junto a un ave y se repiten estos dos elementos hasta cerrar con el mismo motivo geométrico con el que se comenzó, aunque en ocasiones se pueden incluir motivos diversos sin que sea necesario repetirlo.

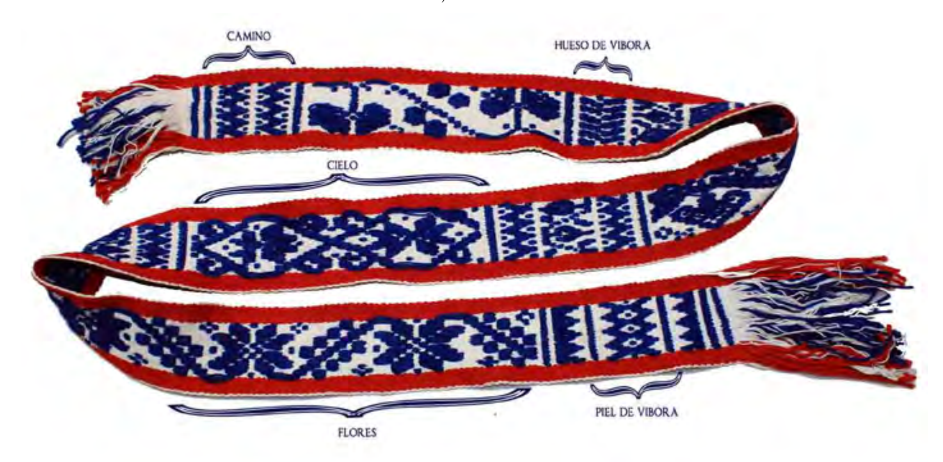
En las puntas de chaquira generalmente se acostumbra hacer una con un motivo de la flora y la otra con un elemento de la fauna.

Algunos diseños nuevos contienen otro tipo de figuras, como juguetes, glifos, leones, caballos, mariposas, canoas, garzas, personajes históricos, elementos religiosos como cruces, el Niñopa, Santa Ana o símbolos nacionales como el águila. Muchos de ellos son mandados a hacer para ocasiones especiales.

Los principales colores que se usan tanto para cintas como fajas son el azul, verde, rojo y amarillo, casi siempre sobre una base blanca. Las tejedoras de Santa Ana Tlacotenco prefieren los colores brillantes, que resalten en el tejido. En ocasiones se puede usar un solo color para las figuras o hacer una combinación de varios de ellos.



Faja labrada





Fauna







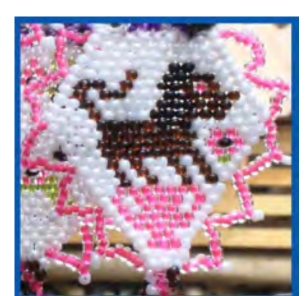










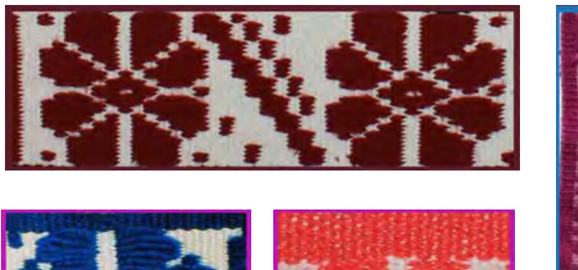






Flores





















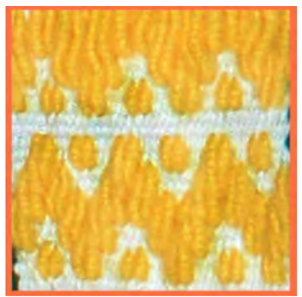
Frutos





Camino





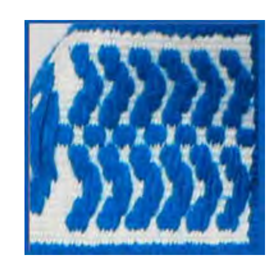
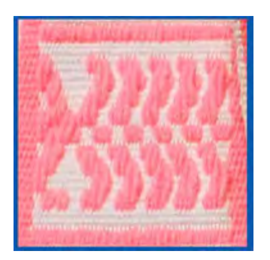


Piel de víbora





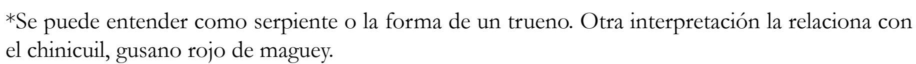
Hueso de víbora

Xoneculli*







*Se puede entender como serpiente o la forma de un trueno. Otra interpretación la relaciona con el chinicuil, gusano rojo de maguey.





Cielo









Figuras humanas

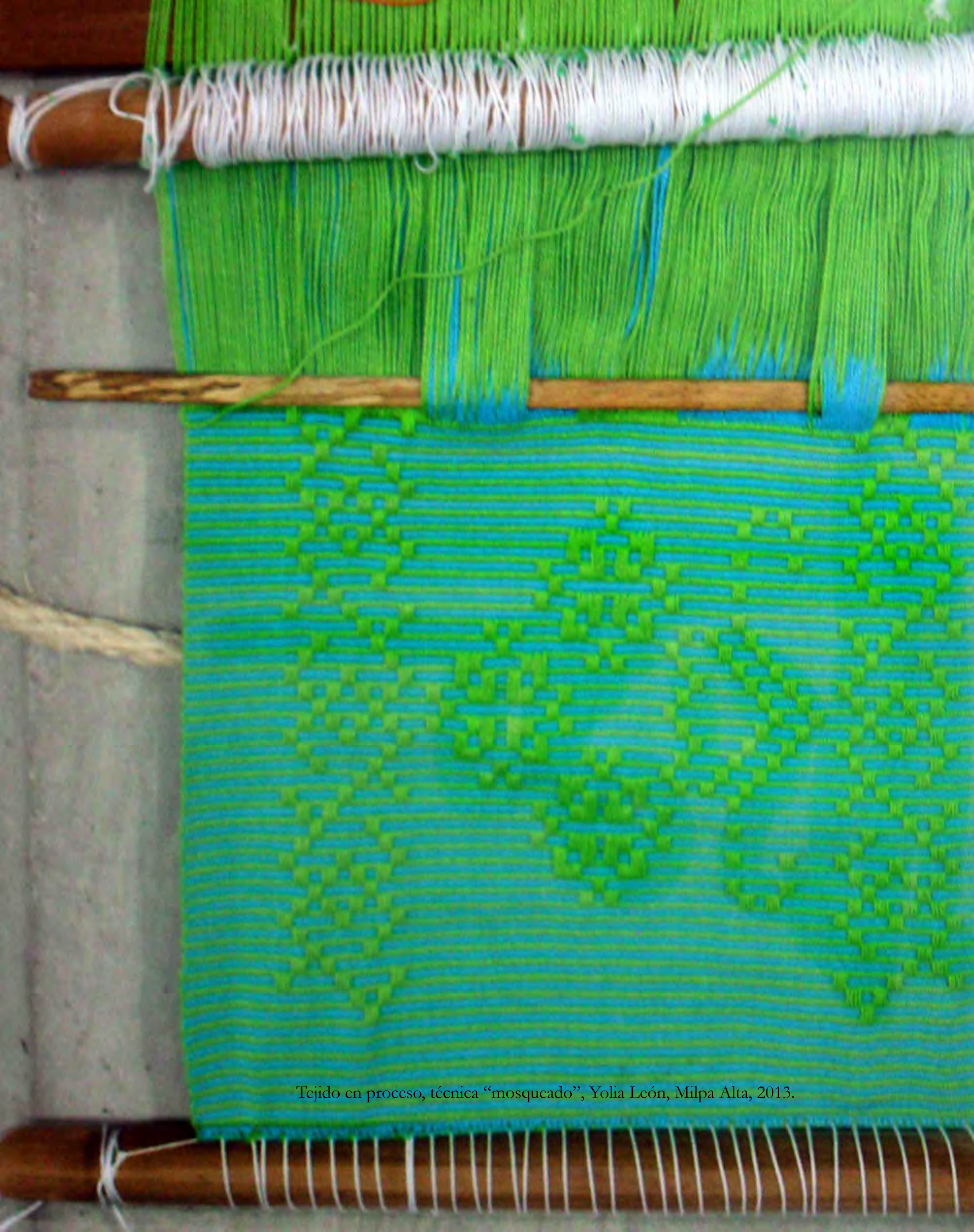




Corazones







Tejido en proceso, técnica "mosqueado", Yolia León, Milpa Alta, 2013.



SEGUNDA PARTE

VIVIR EL PATRIMONIO

TÉCNICAS TEXTILES

Descripción de procesos básicos

Las maneras de cardar, hilar, teñir, tejer, atar, torcer, adornar, bordar y anudar nos reflejan el origen y algunas características culturales de cada comunidad. La técnica utilizada en la zona de Milpa Alta para el uso del telar de cintura es similar a la que realizan en otras partes del país como en el Estado de México, Michoacán, e inclusive los Wirrárikas tejen bolsas de manera similar. A continuación se explican los procesos de montado de urdimbre para el tejido simple, el mosqueado (o peinecillo) y el labrado de urdimbre, así como la forma de tejer en el telar de cintura. También se expone la forma de elaboración de puntas de chaquiras y por último, se muestra la forma de extraer el tinte de algunas plantas para teñir de forma natural.

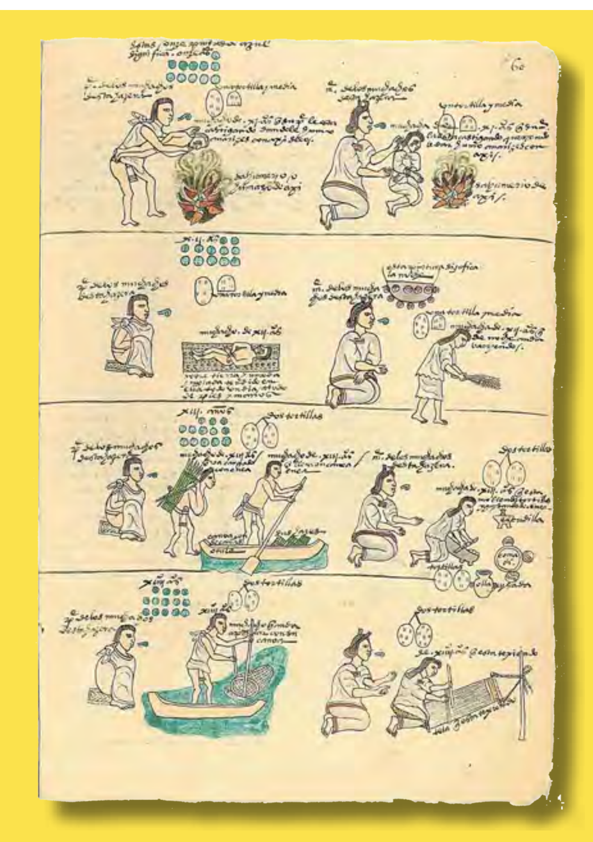
TELAR DE CINTURA

El telar de cintura es llamado así por la forma en la que la tejedora tensa la urdimbre, por un extremo se ata a la cintura con un tzinmecapalli (mecapal) y por el otro extremo a un árbol. Es también llamado telar de palitos (ohtlame) o telar de otate por estar hecho de la vara de otate u ohtatl: caña maciza y recia parecida al carrizo. En el *Códice Mendocino*, en la parte inferior de la lámina 60, aparece la escena de una joven tejiendo, el nombre que se le da a ella junto al telar es Ichpocatl ihquiti: muchacha tejiendo. El telar se decía entonces Iquitiualoni. El telar de cintura es caracterizado por emplear el xiotl o jiyote (lizo), mecanismo que permite levantar ciertos hilos de la urdimbre por donde pasará la trama. Aunque el telar de cintura es muy sencillo, permite lograr tejidos complejos y hermosos. Los elementos que conforman el telar varían dependiendo del tejido que se vaya a realizar, para elaborar un tejido sencillo se utilizan seis palitos y el tzotzopaztle.

Las técnicas que se trabajan en la parte central de México son la lisa o tafetán, de mosqueado (peinecillo) y labrado de urdimbre, esta última es una técnica que se compone de un lienzo base y una urdimbre que formará la figura.

Es importante saber lo que significan estas dos palabras: trama y urdimbre, para entender más sobre textiles. Un tejido está elaborado a base de trama y urdimbre. La urdimbre la componen los hilos que dan la estructura al tejido y son aquellos que se ubican de forma perpendicular al tejedor. La trama, es el hilo

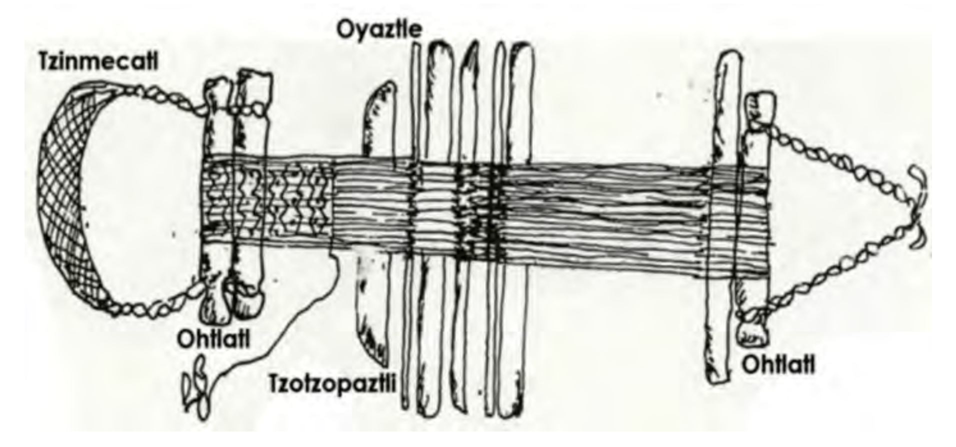




Códice Mendocino, Lámina 60.
(Reproducción obtenida de http://es.wikipedia.org/wiki/Códice_Mendoza)

El *códice Mendocino* es una pictografía realizada en 1540 durante el gobierno de Antonio de Mendoza, primer virrey de la Nueva España. La elaboración estuvo a cargo de sabios indígenas, quienes indicaron a los tlacuilos (escribanos) cómo y qué deberían dejar registrado acerca de los mexicas en este códice. El códice se compone de 71 láminas y se divide en tres partes, la tercera de éstas es la dedicada a la vida cotidiana. Aquí se describe la enseñanza y la alimentación de los niños y jóvenes. En la lámina 60 que nos ocupa ahora podemos ver el paralelo entre la educación y alimentación de los niños y niñas. En la sección inferior vemos que a los catorce años debían alimentarse de dos tortillas y aprender los oficios de su género. En el caso de las mujeres, a tejer. En ambos casos, en hombres y mujeres se representa la enseñanza a través de una persona adulta.

que va atravesando los hilos de urdimbre para generar el tejido. Para elaborar los diferentes tejidos, en ocasiones se hacen las figuras con la propia urdimbre o bien con la trama modificando la forma en que se va introduciendo entre los hilos de urdimbre.



Telar de cintura tradicional.

En las piezas que se elaboran con la técnicas que aquí exponemos lo que vemos es la urdimbre, y la trama queda escondida mientras pasa para formar el tejido. Esto se da porque los hilos de la urdimbre quedan muy juntos, a diferencia de otros tejidos elaborados en telar de cintura como en Guerrero o en la parte norte de Puebla, en donde la trama queda a la vista. Esto es importante de notar cuando estamos aprendiendo, porque nos permitirá saber cómo se elabora una figura en un tejido y podremos intentar reproducirla.

Anteriormente para montar la urdimbre se solían colocar los hilos en unas estacas clavadas a la tierra, que hacían el papel de tzatzaztle o urdidor (el urdidor es el instrumento para generar la urdimbre), debido a que ya hay menos espacios con tierra en nuestras casas (menos decir en los departamentos) se utiliza un urdidor fijo que es el que utilizaremos en la descripción de las técnicas.



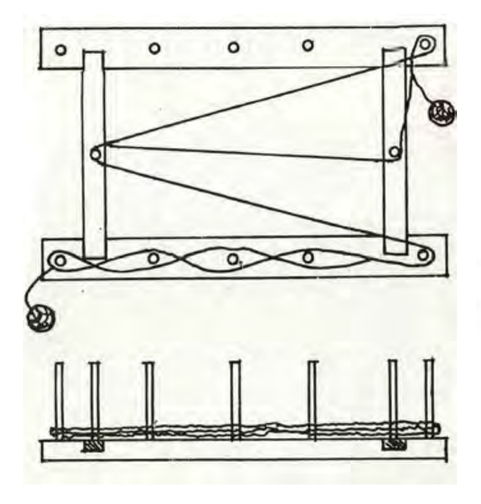


TEJIDO SENCILLO O TÁFETÁN

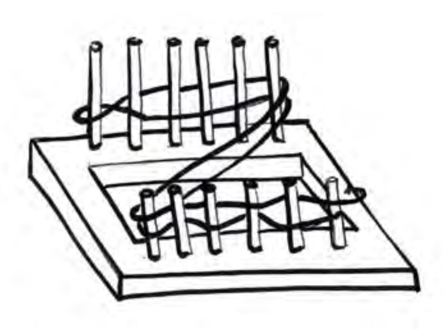
Tehtecaliztli o urdido

Se va colocando el hilo entre los bastones del urdidor en forma de 8, el camino que seguirá el hilo de ida será contrario al de regreso para que se forme un cruce. Se deben forman tres cruces, una que servirá para montar los lizos y otros dos para sujetar de forma más firme la urdimbre en los ohtlatl o otathuan.

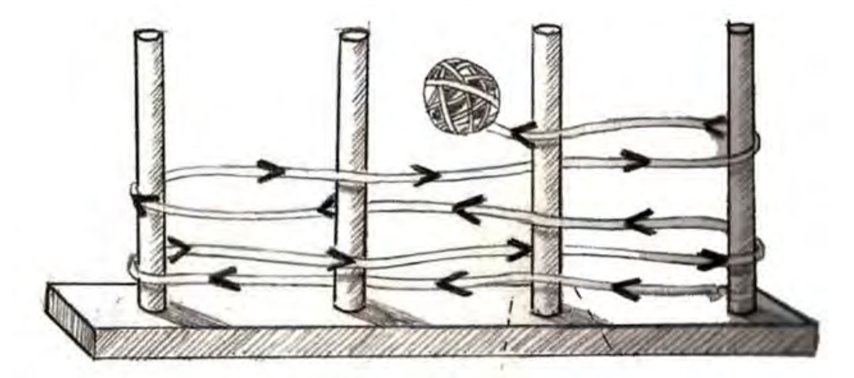
Una vez decidido el ancho que nuestro tejido va a tener, se asegura el cruce pasando un hilo de distinto calibre o color al de la urdimbre para que cuando se traspasen los hilos al telar no se deshaga el cruce formado.



Urdidor fijo (Tzatzaztle)



Otro tipo de urdidor.



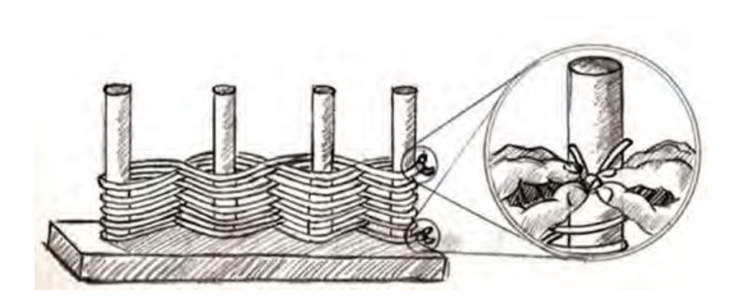
Este es otro tipo de urdidor más simple.

Montaje al telar

a) Se colocan los ohtlatl en los extremos del urdidor para sustituirlos por los palitos del telar y se sacan los hilos con mucho cuidado.

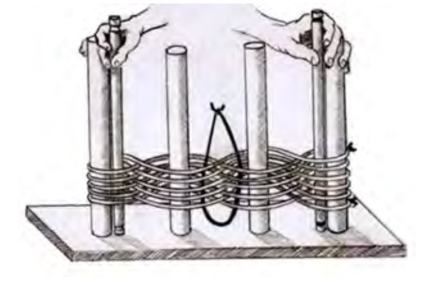
b) Se ata un mecatl (lazo) a un árbol (a un poste o un balcón) y en los extremos se coloca el ohtlatl por donde se empezó la urdimbre, para poder acomodar los hilos del otro extremo. El otro extremo se atora a nuestro cuerpo con mecapal o faja. Tomamos una postura cómoda, a algunos les acomoda mejor tener el telar en la cintura a otros en la cadera, algunos podrán controlar la tensión mejor cuando están parados, otros sentados y otros hincados, lo importante es reconocer cómo podemos controlar mejor el tejido.

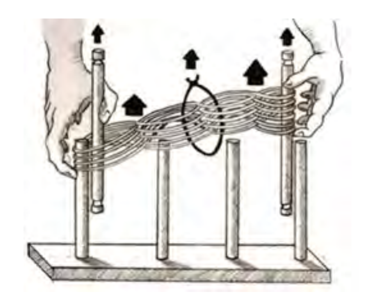
c) Se revisa que todos los hilos estén bien acomodados conforme al cruce central y se aseguran con otro de los ohtlatl, el cual se amarra al ohtlatl que sostiene la urdimbre en ese extremo.













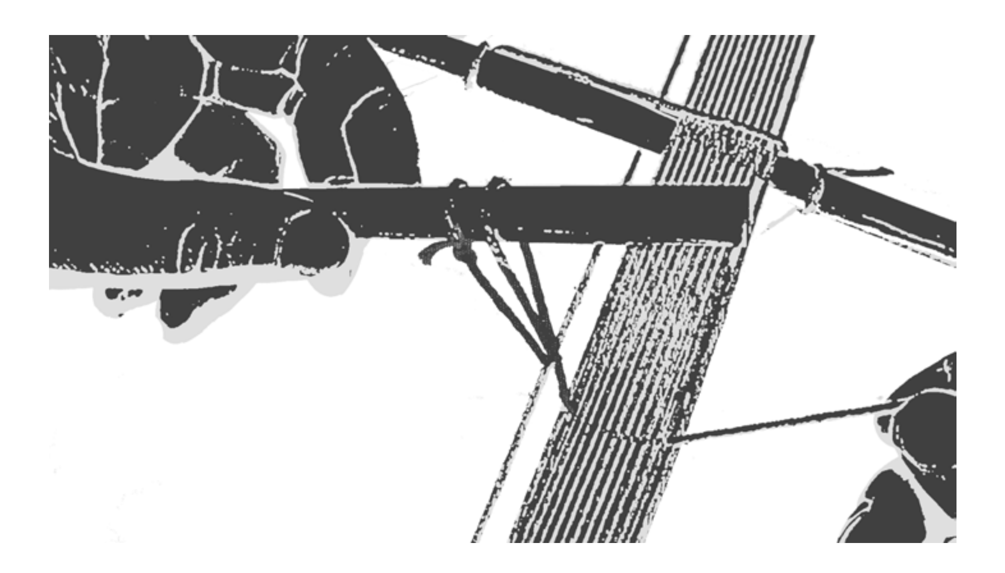
Colocacion del xioyo (xiotl o jiyote)

Una vez tomamos el telar y nos lo colocamos en la cintura o la cadera, según nos adaptemos, nos damos a la tarea de colocar el jiyote.

a) Pondremos un ohtlatl detrás del cruce que nos quedó en medio y otro por delante; luego acercaremos ambos hasta tener bien definido el cruce. Al ohtlatl que quedó enfrente del cruce lo llamaremos ohtlatl de cruce y será allí donde colocaremos el lizo o xiotl. Pasamos un hilo largo de izquierda a derecha, por donde pasa el ohtlatl de cruce, y sostenemos con la mano el extremo izquierdo.

b) Sosteniéndolo con una mano y con la otra se empiezan a subir los hilos de la urdimbre que quedaron arriba, tomando cada hilo con los dedos para agarrar el hilo del xiotl para formar un columpio y sujetarlos a otro palito al que llamaremos oyaztle, el hilo deberá pasar por encima del oyaztle con cada uno de los hilos seleccionados de la urdimbre, cuidando de llevar el orden de los hilos marcado por el cruce central. Así se une con un hilo continuo y sin nudos todos los hilos de la urdimbre para levantar todos los hilos al mismo tiempo.

c) Una vez acomodados los hilos se pasa el tzotzopaztle (xoxopastle o machete) por el camino del hilo que asegura el cruce.



Comenzamos a tejer

La lógica para tejer en el telar de cintura es la realización de cruces, para ello hemos formado el jiyote, el cual nos ayudará a levantar los hilos.

a) El primero paso es bajar la primera cruz con el machete o tzotzopaztle, esta primera cruz es la que ya está formada por el cruce de urdimbre.

b) Pasamos nuestro hilo que servirá de trama. Para comenzar se deja la punta más larga para que en la siguiente vuelta entre en el tejido.

c) Después levantamos con fuerza el jiyote para que los hilos que estaban debajo suban, ahora vemos que se ha formado una nueva cruz, la cual deberemos bajar con ayuda del tzotzopaztle. Vemos entonces que el hilo de trama queda prensado entre esta cruz y la anterior. Metemos entonces la punta de trama que habíamos dejado más larga en el paso anterior. Esto lo hacemos para que el tejido tenga un mejor acabado.



d) Posteriormente, nos ayudamos del ohtlatl que quedó detrás del cruce para bajar la cruz, ahora pasamos el hilo de trama y bajamos la cruz hasta el principio del tejido ayudándonos del machete o tzotzopaztle.

e) Después levantaremos el jiyote para generar otro cruce que será el que bajaremos con ayuda del tzotzopaztle y pasaremos el hilo de trama para generar el tejido. Después volveremos a bajar la cruz que quedó arriba ayudándonos del oyaztle y pasaremos de nuevo el hilo de trama.

f) Estos pasos se alternarán hasta terminar el tejido.

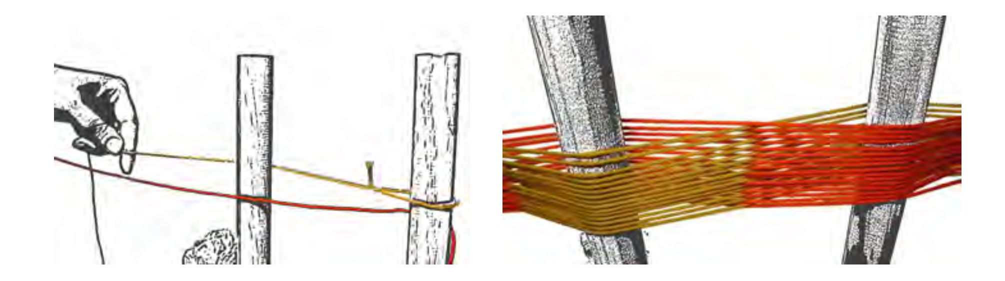


TEJIDO DE MOSQUEADO (O PEINECILLO)

Para esta técnica debemos utilizar dos colores de hilo para generar el efecto de alternancia. La forma de tejer es la misma que en el tejido sencillo, sin embargo la forma de urdir tiene una variante.

Tehtecaliztli o urdido

Al igual que hicimos en la técnica de tejido sencillo o tafetán, debemos generar una urdimbre de tres cruces a base de ochos, sin embargo ahora el hilo que va de ida será de un color y el de regreso de otro, de tal forma que la cruz se forme siempre de la misma manera.





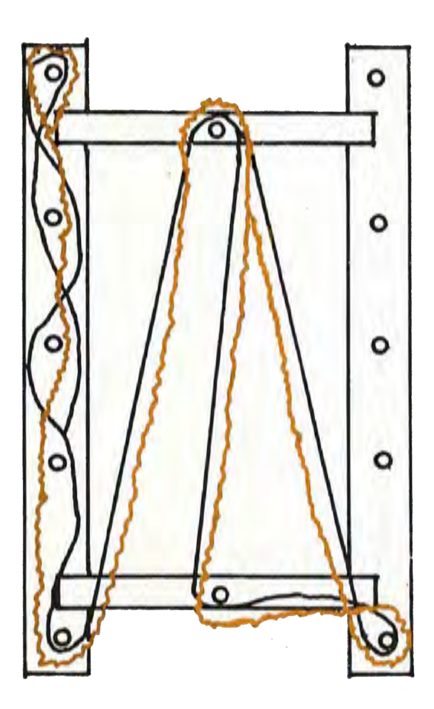
Detalle de pieza elaborada con la técnica de mosquedo, Gerardo Lagunas, 2012.

LABRADO DE URDIMBRE

Esta técnica se realiza principalmente para elaborar, como lo dice el nombre de la técnica, un labrado decorativo y plasmar figuras tradicionales de flora, fauna o motivos geométricos en prendas como fajas cintas para cabello, labrados en quechquemitl, entre otras. Anteriormente se hacía de tercias de hilo actualmente se realiza contando pares de hilos. La técnica para crear la urdimbre es la siguiente:

En esta ocasión seleccionaremos hilo blanco como base (usualmente de algodón) e hilo de lana o algodón más grueso de otro color para hacer las figuras. En esta técnica las figuras se realizan por la selección de hilos de urdimbre, es decir que el hilo de trama solo servirá para hacer la estructura del tejido y no para "dibujar". La siguiente descripción se realizó basándonos en la elaboración de una faja de labor.

a) Comenzamos a realizar el montado de urdimbre como en la técnica de tafetán. Usualmente una faja mide de 3 a 3.5 m de largo y 13 o 15 cm de ancho. Para realizar la urdimbre para una faja daremos dos vueltas completas con el hilo blanco para formar el margen, una o dos con el de color para realizar las guías y luego dos vueltas completas de hilo blanco Recordemos que no se troza el hilo sino que se deja esperando.



b) Ya terminadas las vueltas se repite el primer paso con hilo blanco dando solo una vuelta.

c) Empezaremos ahora a crear la urdimbre para la técnica de labrado. Debemos alternar una vuelta (ida y vuelta) de hilo blanco con media de color. Cuando demos la vuelta con el hilo blanco lo haremos como lo hemos aprendido para el tejido sencillo. Cuando demos la media vuelta de color, no debemos crear el cruce central, solo debemos hacer la vuelta tomando el último bastón.

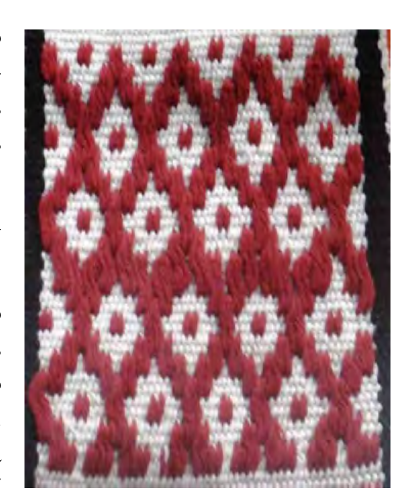
d) Así alternaremos una vuelta completa de hilo blanco (haciendo los tres cruces) con media vuelta de hilo de color (que solo hace el cruce por las estacas o palitos de los extremos) hasta haber terminado el número de pares se-

gún el ancho de la faja y terminaremos los margenes como se explicó en el primer paso.

e) Cuando terminamos de hacer las vueltas necesarias según nuestro diseño, protegemos las cruces con hilo de otro color y sacamos la urdimbre para montarla en el telar.

Comenzamos a tejer

a) Realizamos el primer jiyote como en el tejido sencillo (seleccionando los hilos que quedaron arriba) y además creamos otro jiyote solo con los hilos de colores, en ese caso hemos seleccionado todos los hilos de color.



b) Comenzamos tejiendo como en el tejido sencillo, tejemos unas cinco vueltas.

c) Para hacer las figuras debimos haber montado el número de hilos según nuestro diseño. Podemos empezar con un motivo simétrico. Tomemos como ejemplo la siguiente figura para hacer un ejercicio. Debemos leer las figuras de abajo hacia arriba para poder reproducirlas. En este caso se urdieron 27 pares de hilos de color

d) Pasamos la trama para hacer un tejido sencillo. Posteriormente levantamos el jiyote para crear el siguiente cruce como lo hemos venido realizando, solo que en esta vuelta, levantamos también el jiyote de la urdimbre de color para que aparezcan nuestros hilos de color. Contamos cinco hilos blancos para seleccionar el par de hilos de color, contamos de nuevo cinco hilos blancos para sacar otro par y así hasta completar el dibujo tal y como se ve en la imagen.

e) Pasamos nuestro hilo de trama y generamos el siguiente cruce con el oyaztle. Pasamos de nuevo el hilo de trama todavía con los hilos de color arriba. Será en el siguiente paso que estos bajaran y seleccionaremos los pares de hilos de color que seguirán dando forma a nuestra figura.

f) La secuencia se repetirá hasta haber terminado el tejido de la faja.



MACRAMÉ

Muchas veces cuando terminamos de tejer nuestras fajas o ataderas, quedan hilos sueltos que podemos aprovechar para darle un terminado particular a nuestro tejido. Hay personas que lo hacen mediante la técnica de macramé, que consiste en hacer figuras con nudos, lo cual además de que hace más vistosas nuestras prendas, ayuda a que no se deshilen.



Puntas de macramé en proceso.







PUNTAS DE CHAQUIRA

Las puntas están conformadas por tapete, tallo, la flor, pistilo de la flor, hojas y orilla de la punta. Para su elaboración se requieren los siguientes materiales: cintas elaboradas en telar de cintura, chaquiras de diversos colores, hilo nylon transparente, tijeras, aguja para chaquira, recipientes para separar las chaquiras.

1. Hay dos posibilidades para comenzar a hacer las puntas, una es iniciar las costuras desde la cinta, y otra es empezar el tapete de las puntas como un tejido aparte.

2. Se hace la selección del diseño que se quiera plasmar, por lo general se elige uno que represente la flora y otro a la fauna de la región. Las chicas jóvenes suelen copiar los dibujos de las piezas realizadas por las señoras, además proponen nuevos diseños. Una forma actual en la que podemos realizar los diseños únicos que imaginemos de acuerdo a nuestros gustos, plasmando las representaciones que más nos agraden unido al uso que les podamos dar, por ejemplo: en una boda, con palomas o flores que utilizará la novia, alguna cuenta calendárica, el glifo que representa el lugar donde habitan las personas, juegos tradicionales, personajes históricos, e infinidad de diseños que podemos realizar.

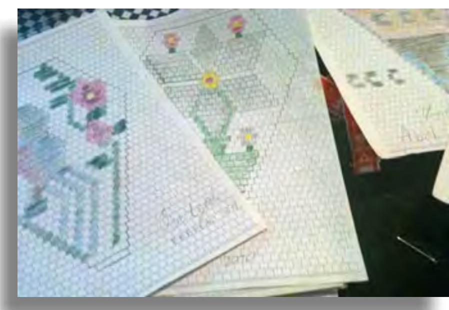


Partes de la cinta, atadera o tlacoyal.

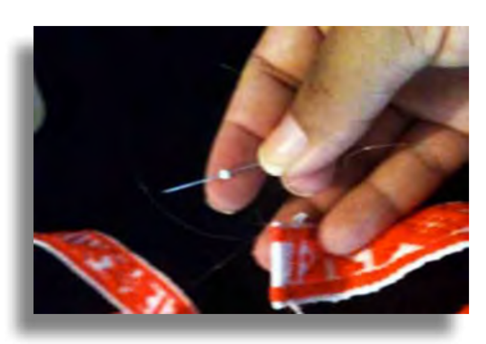
3. En este caso, elaboraremos las puntas con hilo nylon transparente y se comenzará desde la cinta, es por ello que se hará un pequeño dobladillo con la orilla de la cinta, para proceder a insertar las chaquiras que serán la base del tapete, los movimientos para pasar el hilo de izquierda a derecha, de ida y vuelta, para que no se salga el hilo lo pasaremos en medio del nudo, evitando que salga por el orificio de la chaquira.

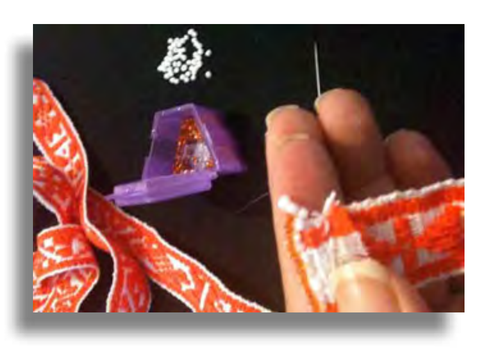












4. Tomamos la primera chaquira e introduciremos la aguja de abajo hacia arriba, de modo que al bajar la chaquira por el hilo, quede pegada a la cinta, y la aguja pueda regresar por la misma chaquira, dando vuelta de nuevo por abajo para que la chaquira quede rodeada por el hilo. Vamos colocando chaquira por chaquira procurando que queden centradas para el tapete.

5. Una vez terminada la primera línea continuamos agregando una chaquira más, para que vaya aumentando el número de líneas gradualmente, esa chaquira que se agrega, se tiene que rodear con el hilo de abajo hacia arriba, pues no tiene espacio para sostenerse, por eso se envuelve en sí misma.

6. Las chaquiras se van uniendo entre los espacios que se van formando por la línea anterior de chaquiras que acabamos de formar, de arriba hacia abajo se coloca la aguja para entrar en la chaquira, pasando por el espacio de hilo ya formado. De regreso pasa por esa misma chaquira, pero ya sin pasar por el espacio entre el hilo, sólo pasa por la chaquira, para que el hilo quede en posición hacia



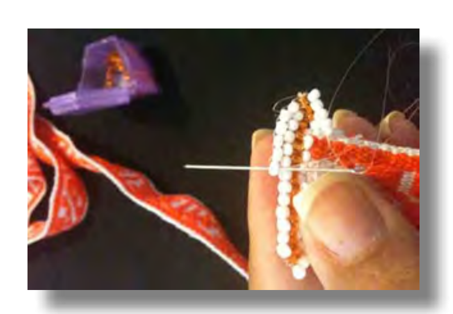
arriba, es decir, la aguja queda saliendo lista para la siguiente.



7. El diseño se empieza por la parte superior, por ejemplo si haremos un conejo, empezaremos por la cabeza que es lo que se encuentra en la parte de arriba. Vamos avanzando de acuerdo a la trama del diseño, conforme los colores que elegimos, y la forma del tapete seleccionado, cuando llegamos al punto en que se termina el hilo, debemos hacer un nudo como en cualquier costura, para comenzar con hilo nuevo. Pasamos en la aguja dos chaquiras hacia atrás, pasando por en medio del hilo para que no salga, después pasamos la aguja de arriba hacia abajo, por eso se recorrieron dos chaquiras, para que en la próxima pase de abajo hacia arriba para quedar de forma continua.



8. Cuando llegamos a la mitad del tapete ya no se realizarán en aumento las líneas, si no en disminución, así que sólo se ocuparán los espacios de hilo que se forman con cada línea ya realizada.



9. Cuándo terminemos el tapete, en la base quedarán cuatro últimas chaquiras que servirán para continuar con el tallo de la flor, con los que cerraremos un círculo para proseguir de manera ascendente; aquí trabajaremos de nueva cuenta con una chaquira más, que será rodeada en sí misma, pues no tiene de dónde sostenerse, así como en el tapete, sólo que ahora en el tallo. De igual manera pasaremos la aguja de arriba a abajo y de abajo hacia arriba, utilizando los espacios entre el hilo de las chaquiras en el circulo que formaremos.







Por lo general se hacen círculos de nueve o 12 niveles, depende del que tan largo se quiera el tallo.

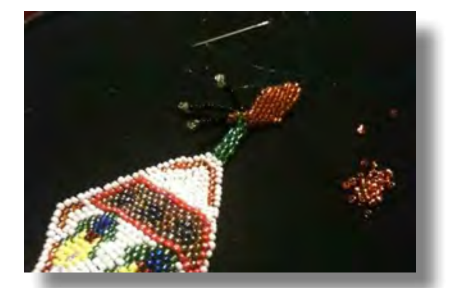
10. Para hacer el pistilo sólo tenemos que colocar en un solo paso alrededor de 11 chaquiras del color seleccionado, después tres más de diferente color, y regresamos la aguja por las 11 mismas dejando por fuera las tres de diferente color.

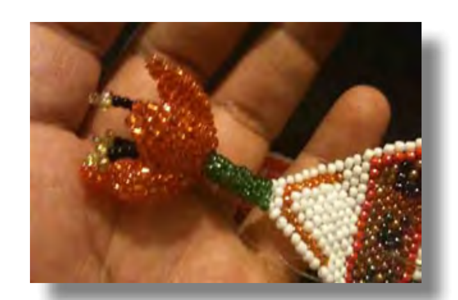
11. Al comenzar los pétalos de la flor rodearemos el tallo colocando un círculo de chaquiras para que nos sirvan de base, procurando que sean nueve chaquiras, de ésta manera podemos utilizar de tres en tres para formar cada pétalo, éstas tres son la base que irá en forma ascendente utilizando una más, así como en el tapete, hasta formar una línea de siete, será la parte media del pétalo, quitaremos esa chaquira de más, hasta reducirla a dos chaquiras donde terminará la punta del pétalo, así formaremos tres pétalos alrededor del tallo, esta acción puede hacerse de nueva cuenta, dependiendo de cuántas flores quieran en su punta de chaquira. Para hacer las hojas se realiza la misma acción, sólo cambia el color de la chaquira.



12. Para finalizar realizaremos las orillas de la punta, colocamos una chaquira que se envolverá en sí misma, después colocamos seis más del mismo color y una de diferente que saldrá por el mismo hilo, regresando por la primera chaquira del mismo color, colocamos siete chaquiras más del mismo color para formar el triángulo, dando la forma de pico, contamos cuatro líneas de separación entre cada pico. Seguimos toda la orilla del









tapete hasta que quede cubierta alrededor, obteniendo así nuestra punta terminada. Continuamos elaborando el siguiente par de puntas para completar las cintas, obteniendo así una bella pieza artesanal.



TEÑIDO
Fibras naturales y tintes de la región

Las fibras naturales como la lana, el algodón y el ixtle casi ya no se hilan tradicionalmente en Xochimilco y Milpa Alta, decimos "casi" porque todavía hay quien extrae la fibra del maguey para hilarla y realizar ayates.

Todavía en 1982, Joaquín Galarza mencionó en su libro *Tlacotenco Tonantzin Santa Ana. Tradiciones: toponimia, técnicas, fiestas, canciones, versos y danzas.* (1982) que las pencas se sometían a determinado calor para limpiar las fibras, se dejaban reposar en ellas dentro de la tierra, de cinco a ocho días, y después se limpiaban en tablas con un raspador; salía el ixtle en "greña"; después de lavado el ixtle con agua se sacaba una fibra destorcida, delgada o gruesa; se sacaba y se torcía con malacates para obtener la fibra delgada o hilo. Los hilos se urdían en el urdidor, y se podían tejer (en el telar de cintura) ayates, para piscar o cosechar. También se torcían las fibras para obtener lazos o reatas para hacer utensilios de los animales de carga[48].

En 1995, Antonio Molina Martínez tuvo la oportunidad de conocer a Sebastiana Tapia Salazar quien aprendió este oficio con diferentes personas cuando tenía aproximadamente 17 años. Ella le dijo:

> Yo no me he cansado de limpiar pencas; es un gusto para mí hacerlo y me dedico a este trabajo todo el año. Según la cantidad de encargos tejo hasta cuatro ayates al mes, y también tejo morrales para la temporada de siembra. Cuando escasean las pencas de maguey descanso un poco, pues la gente que se dedica a hacer barbacoa también las corta y se las lleva dejándome sin material. En cuanto a la venta, los ayates grandes se venden a N$150, y los medianos a N$100, pero esto último no me conviene porque la gente se le hace caro pagar el trabajo[49].

Sebastiana Tapia también compartió su técnica con Antonio Molina y le explicó que una vez en su casa, hacía una fogata para tostar las pencas a fuego moderado con el fin de que no se quemen, y de esta forma ablandar la pulpa y la cáscara. Él refiere que le dijo que cuando estaban tostadas, las doblaba y las acomodaba una

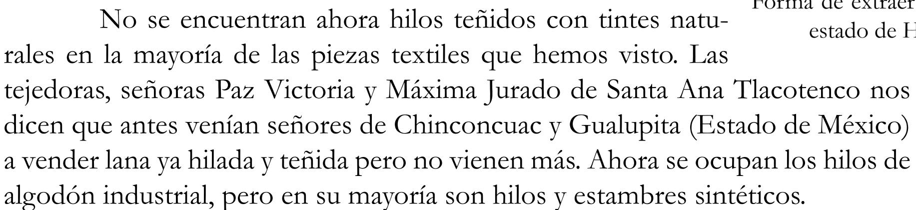
48 Joaquín Galarza, *Tlacotenco Tonantzin Santa Ana. Tradiciones: toponimia, técnicas, fiestas, canciones, versos y danzas*, Cuadernos de la Casa Chata 52, Serie Malacachtepec Momoxco 1, CIESAS, México, 1982, pág. 72.
49 Antonio Molina Martínez, "El ayate: una prenda textil", en *México desconocido* no. 216, febrero 1995.



encima de otra para que reposaran por espacio de unos ocho días, rociándoles agua dos veces al día cuando es temporada de calor. Este procedimiento sirve para rebajar la toxicidad de las pencas, para que al momento de trabajarlas no irriten las manos y la piel, transcurrido el tiempo antes mencionado, las hojas de maguey se encuentran listas porque la pulpa y la cáscara tienen la suavidad requerida para su manipulación. Sebastiana le explicó, refiere Antonio Molina, que se colocaban entonces en una tabla en el suelo (la tabla se conoce con el nombre de tlazimalhuapaletl) del tamaño apropiado a las pencas, y una por una se limpiaban raspándolas con un utensilio llamado piedrita (en náhuatl tlaximaltetl), que es un trozo de madera con una lámina de metal incrustada, y así poco a poco se separa la pulpa y la cáscara dejando libre la fibra llamada ixtle, que al principio es de color blanco pero cuando se seca adquiere una tonalidad amarilla. Ya obtenido el ixtle, se sumerge en agua para lavarlo y quitarle las impurezas que se hayan impregnado, y después se pone a secar si es que no se desea trabajarlo enseguida. Para obtener los hilos, el ixtle se sumerge en agua y con la mano se van jalando con cuidado pequeñas porciones hasta formar una hebra continua y larga, que se pone a secar sobre un lazo a manera de tendedero. Pasada esta etapa, la hebra se tuerce con la ayuda de un malacate (malacatl en náhuatl) para obtener hilos más delgados.



Forma de extraer el ixtle en el estado de Hidalgo.



No se encuentran ahora hilos teñidos con tintes naturales en la mayoría de las piezas textiles que hemos visto. Las tejedoras, señoras Paz Victoria y Máxima Jurado de Santa Ana Tlacotenco nos dicen que antes venían señores de Chinconcuac y Gualupita (Estado de México) a vender lana ya hilada y teñida pero no vienen más. Ahora se ocupan los hilos de algodón industrial, pero en su mayoría son hilos y estambres sintéticos.

Hay quien conserva su chincuete de lana teñido naturalmente, muy probablemente con huizache o con añil para dar ese color negro azulado. Sin embargo, las tejedoras actuales nos dicen no conocer el proceso de teñido, inclusive los y las tejedoras más jóvenes no producimos comúnmente nuestros propios tintes, por ello creemos que es necesario aprender de otras comunidades que han preservado este conocimiento, por ejemplo en Chiapas, Tlaxcala y Oaxaca. Hemos buscado en libros e internet, pero sobretodo hemos preguntado a artesanos y artistas textiles sobre su forma de teñir.

Nos dimos cuenta que no se trata solo de una receta, sino de una experiencia de hacer comunidad. Cuando teñimos nos volvemos alquimistas, algo

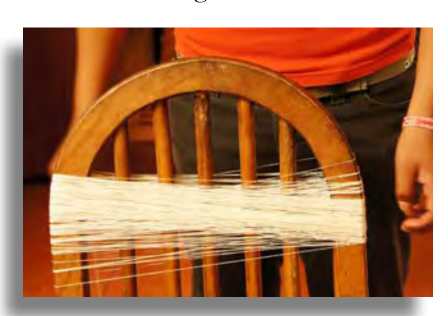


así como unos brujos y brujas del color y de los tiempos. Algunos de nosotros aprendimos con un maestro textil, como Cándido Pilotzin de Tlaxcala o Leticia Arroyo de la Ciudad de México. Luego practicamos colectivamente, ensayando y conociendo cómo funcionan las plantitas, cómo reaccionan con ciertos químicos y cómo se combinan los colores entre sí. Pronto nos encontramos buscando la combinación perfecta para que el tejido expresara eso que dice el color.

También aprendemos que la gama de colores tiene diferentes nombres en náhuatl, por ejemplo los colores morado y violeta se puede extraer de manera natural de la planta de muitle o iyohuihtli. En náhuatl hay varias palabras para nombrar al morado: Yapalli: morado oscuro; Camopaltic: morado y Matlalxochitl para el violeta.

En náhuatl clásico existen tres palabras para el color amarillo: Coztic: amarillo; Tecozahuitl: amarillo ocre y Zacatlazcalli para el amarillo intenso. El amarillo se puede obtener de los pétalos del cempasúchil y de la corteza del colorín. El azul es Texutli; Tozpaltic: azul agua; Xoxouhqui: azul color del cielo; Ciutlatexotli: azul manchado; el azul más fino se dice: Matlaltic. Yautic es azulado. Tlaliac, el azul turquesa extraído del sulfato de cobre, Xiuhtic, el color turquesado. Los antiguos mexicanos obtenían el azul de una planta llamada xiuhquilipitzahuac. El rojo es Chichiltic, en náhuatl; pero también hay otras palabras: Tlatlauhqui para rojo bermejo; Tlapalnextli: rojo ceniciento; Cuezalli: rojo vivo y Tlahuitl: rojo ocre.

A continuación mostramos el proceso de extracción de tintes y el teñido de fibras naturales: algodón, lana e ixtle, lo exponemos de forma básica para que cada quien vaya experimentando sus colores. Debemos señalar que en este procedimiento tratamos de no utilizar químicos industriales, tal vez el color no quede para toda la vida (sí un largo tiempo) pero nuestro entorno natural nos lo agradecerá.



Notas para comenzar

1. Debemos hacer madejas con el hilo a teñir, no muy gruesas para que entre bien el color. Les hacemos tres amarres en forma de 8 para que no se nos enrede al teñir.

2. Antes de empezar se debe lavar muy bien con agua y jabón la fibra que se va a teñir para que salga toda la suciedad. La lana se lava con agua caliente sin tallar, es cómo acariciando el agua de forma enérgica pero sin tallar. El algodón y el ixtle se pueden tallar y lavar con agua fría y jabón.

3. Debes usar ollas de barro o peltre para teñir.

4. No es bueno que uses las mismas ollas para teñir que para la comida, pues algunos de los ingredientes son venenosos.

5. Para que estén firmes los tintes hay que mordentar los materiales según sea algodón, lana o seda (u otros).

6. Es muy importante remover el material a teñir con un palito mientras está en el agua con tinte para que no se queme y el color sea parejo.

7. Cuando esté teñido el material déjalo enfriar o ponlo a serenar toda la noche.

8. Cuando ya esté frio el material hay que lavarlo bien hasta que no salga color. Necesita una buena lavada pero sin jabón.

9. Después de lavado, cuelga el material en la sombra para que se seque.

10. Si tienes abuelita, una mamá o una tía, pregúntales como teñían antiguamente. Diles "Dime para que yo aprenda" Les vas a decir: "¿Cómo se hacía antes?

Recolectar y separar

Primero juntamos las flores, las cortezas, los líquenes, en fin aquello que tiñe. Verás que algunos tiñen pero pronto se les va el color, como los granos del café. Existen diversas plantas que tiñen de distintos colores, lo que hacemos es juntarlas y separar las semillas. Así aprovechamos más de estas plantitas y las sembramos después.

En el caso del cempasúchil, es una flor que solo se encuentra en una época del año. Teñir con sus flores nos acerca a entender el poder de su simbolismo en nuestra cultura. Además esta planta sirve para el dolor de estómago y para sanar la tierra (de plagas), entre otras propiedades. Para teñir sólo ocupamos los pétalos, pueden ser frescos o secos (por supuesto, los usamos después de levantar la mesa de día de muertos).



Cempasúchitl


Muitle




Zacatlaxcal


Palo de Brasil

Lavar y mordentar

Debemos lavar el material que teñiremos antes de empezar. El tinte fija mejor en las fibras naturales como el algodón, la lana, el ixtle o la seda. Después de esa primera lavada lo ponemos en agua caliente (sin que llegue a hervir) con jabón por una hora para terminar de quitarle la suciedad. No debemos mezclar las fibras, cada una se lava por separado. Se enjuaga la lana con agua tibia y el algodón y el ixtle con agua fría. Después de lavados debemos mordentar, esto significa someterlos a un proceso de fijado. Nosotras solemos mordentar ANTES de teñir, pero también existen procesos en donde se mordenta durante el teñido o después.



Se pone el material a teñir en una olla caliente con jabón para que suelte las impurezas. En el caso de la lana se realizan previamente tres lavadas y tres enjuagues en agua caliente y jabón neutro (por ejemplo, el Zote), La lana no se talla porque se hace fieltro y se hecha a perder.

Si deseas hacer un proceso más efectivo: se pone en agua caliente (sin hervir) con jabón durante una hora con el 2% de carbonato de sodio según lo que pese nuestro material. Por ejemplo se ponen 2 gr, por cada 100 gramos de lana) Se debe enjuagar muy bien en agua tibia. Existen técnicas para lavar algodón y quitarle la goma que le ponen cuando lo hilan industrialmente, sin embargo es un procedimiento que usa sosa caústica, por lo que nosotros no lo usamos. Solo lo lavamos y hervimos después con jabón.



Una vez lavado se hace el proceso de fijado, es decir, preparar las fibras para que absorban el color.

Se pone a hervir el material en alumbre (20 gramos por cada 100 de material) o tequesquite (30 gramos por cada 100 de material). O bien se pone en el agua de nejayote, el agüita que queda cuando ponemos a cocer el maíz para hacer las tortillas. Se lava y se deja remojando, aunque nosotros experimentamos pasarlo directo al tinte. Si se pasa directo algunos tintes cambian de color al lavarlos, por ejemplo, el muitle.

Extraer el tinte y teñir

En agua caliente se introduce la planta tintórea o la corteza de la que se va a extraer el tinte. Por ejemplo, zacatlazcal. En este caso una bolsa mediana llena de este material alcanza para un cuarto de kilo de hilo. Se mantiene a punto de ebullición por una hora. Se cuela y se deja solo el agua. Si se deja toda la noche sin colar se puede extraer un tinte más concentrado. En el caso de las cortezas como el palo de Brasil o el palo Campeche se debe dejar más días, si se deja una semana obtendremos un tinte más intenso.



Después de colado, se introduce el material a teñir, se debe introducir húmedo, se aumenta la temperatura, sin permitir que hierva y se mantiene una hora. Se debe mover constantemente para que se tiña de forma pareja. Se seca y se lava con agua limpia. Se puede dejar el material en el agua con tinte toda la noche para que agarre más color, o bien, se saca el material y se puede seguir utilizando esta agua para teñir más material. El tono del tinte ira disminuyendo, pero podremos sacar una gama de tonos.

Posteriormente de que sacamos los hilos del tinte es importante ponerlos a secar, buscamos el 8 de amarre y estiramos la madeja amarrada para ponerla a secar, no debemos dejarla hecha bola porque si no después cuando seque será muy difícil desenredarla.

Plantas, hierbas y cortezas tintóreas	Colores
Achiote (achiotl)	Naranja
Aliso (Ilitl)	Aliso y de la corteza café
Añil (Xiuhquilitl)	Azul
Camichín (Nacapulli)	Ocre en lana y caquí en algodón
Capulín (Capolxihuitl, Capolquauitl)	Café
Caracol púrpura	Violeta
Grana cochinilla (Nocheztli)	Rojo oscuro, naranja, violeta, ocre, rojo, gris
Cardosanto (Cuauhtlahuitzquiltl)	Amarillo
Cascalote (Nacascolotl)	Café rojizo
Cempasúchil (Cempoahuaxochitl, Cohualxochil)	Amarillo, ocre
Cinco llagas (Cocozatona)	Amarillo medio
Cinco negritos (Piltzinteucxochitl)	Gris violáceo
Colorín (Tzompantli)	Amarillo claro
Dalía (Acocoxochitl)	Rojo, naranja, amarillo
Encino (Ahuaquahuitl)	Café
Eugenía	Purpúra
Girasol (Acahual)	Amarillo
Girasol acahualli (Chimal-ácatl)	Violeta y amarillo
Guamúchil (Cuauhmochitl)	De las vainas amarillo, de la raíz verde oscuro,
Guanacaste (Cuahnacaztli, Nacascuáhuitl)	Marrón
Heno (Paxtle)	Amarillo claro
Hierba amarga (Chichitlaco)	Negro
Hierba de la mula (Xayacuahuitl)	Verde-azul claro
Hierba del carbonero (Huitzpatli)	Amarillo
Hierba mora (Chichiquilitl)	Azul claro
Huizache (Huixachin)	Negro, gris oscuro
Mangle rojo	Ocre claro y gris oscuro
Mano de león (Tlacoxihuatl)	Amarillo
Matlalxóchitl (Zacamatlallin)	Azul y lila
Mirasol (Xococtlalli)	Mirasol, verde seco
Moral (Chichictli)	De la corteza verde olivo y de la madera, amarillo intenso
Muitle (Mohuitli, Mouite)	Azul, gris, violeta ocre y verde
Nogal americano (Michpa)	Café
Palo Amarillo (Cuatlatlaya)	Naranja
Palo azul o palo dulce (Coatl)	Amarillo ocre
Palo Brasil (Huitzcuahuitl)	Rojo, negro, violeta y guinda
Palo Campeche	Violeta, negro, púrpura, gris y azul marino
Pericón (Yauhtli)	Amarillo en algodón y lana y en henequén naranja
Zacatlaxcalli (Zacapalli)	Amarillo
Liquenes	De amarillo a naranja dependiendo la especie



Mordentes

Alumbre (Tlalxocotl)
Cal (Tizatlali)
Agallas de encino (Xocoyolli)
Agritos
Piñoncillo o cuipú (Cuauayohuachtli)
Tequesquite
Xoconochtli [choconostle] (Joconochtli, jonoztli, Xoco-noxtli)

Para lavar

Amole (Omixochitl)
Amolillo (Tehuixtle)
Amolxihuitl (Xicamolli)

Los textos que nos sirvieron mucho para entender este proceso fueron:

Bon, Tintes Naturales, de Ambar Past y la Asociación de Grupos de Artesanas Indígenas "Sna Jolobil (Casa de los tejidos)", México, 1989, se consigue en el Taller Leñateros en San Cristóbal de las Casas.
Tintes naturales mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana de Leticia Arroyo, CONABIO-Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2008.
"El color entre los pueblos nahuas", Eulalio Ferrer, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 31, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2000.

TEJIENDO NUESTRO ENTORNO

Además de nuestra ropa, también acostumbramos tejer algunos elementos de la vida cotidiana. El ser humano siempre se ha servido de la naturaleza para cubrir sus necesidades, como el hogar o algunos rituales. En Milpa Alta por mucho tiempo se construyeron casas de adobe elaborado con tierra, y en Xochimilco se acostumbró la construcción de casas con paredes de carrizo tejido, el llamado chinamitl y techos de zacate.



Casas de carrizo. Colección particular.



Trajinera con techo de tule, *Atrib*. Casasola. Colección particular.

También se acostumbraba a tejer los techos de las trajineras con tule, y las portadas con flores naturales. Sin embargo en la actualidad ya no se hacen así, ahora los toldos son de metal y las portadas son de madera pintada simulando flores.

El tejido también es utilizado para fines rituales, como es el caso del Tularco, que es una ofrenda que realizan cada año los vecinos del barrio de Caltongo para la fiesta patronal de Santa Crucita. Ellos van comunitariamente a cortar el tule a los canales, y lo tejen en la plazuela de su barrio para después colocarla en la portada de la iglesia. Los vecinos dicen que el Tularco simboliza una chinampa en plena producción.

Otro ejemplo del uso de tejido en sentido ritual es como lo hacen los habitantes de San Lucas Xochimanca, que tejen la cruz que reposa en lo alto de su pueblo, en un lugar llamado "El mirador", que por cierto es un basamento prehispánico. Una semana antes del 3 de mayo bajan la cruz y la arreglan, suben al pueblo de San Bartolo Xicomulco a recoger zacate y cortan flores para adornar su cruz y subirla.



Cruz tejida con flores en San Lucas Xochimanca, 2010.



Vecinos de Caltongo tejiendo el Tularco para el barrio de Santa Crucita, 2009.



Tularco colocado en la iglesia de Santa Crucita, s/f, colección particular.



TERCERA PARTE
ACTUALIZAR EL PATRIMONIO





Faja de mujer nahua *ca*. 1925, Milpa Alta. Colección Smithsonian, fotografía del Museo Nacional del Indio Americano.

En este libro hemos mostrado algunos datos sobre cómo se vestían los habitantes de Xochimilco y Milpa Alta anteriores a nosotros, reconocemos también una forma peculiar de producir la vestimenta con el telar de cintura y encontraos a personas que se dedican a dicha producción. Esto lo identificamos como un patrimonio, si entendemos como patrimonio aquel conocimiento, prácticas y usos peculiares que compartimos en una colectividad a través de reconocernos en él porque nos significa algo. Es decir, que el patrimonio textil se construye por el conocimiento de las técnicas específicas (el cómo se hace), de los usos que se le dan (para qué se hace) y de las motivaciones personales para hacerlo (porqué se hace).

Diversos somos los actores de este patrimonio: los que tejemos, los que aprendemos, los que lo vestimos, los que participamos en su intercambio y compra; y los que lo buscamos para conocerlo. Ahora bien, hemos trazado un relato que más que una línea es una especie de árbol que nos lleva por diferentes caminos, por ello no elaboramos una línea directa sin bifurcaciones entre la vestimenta en la época prehispánica y cómo se produce y se viste ahora. Lo que estamos diciendo es que el patrimonio es un reconocimiento de un pasado común, esto impulsa o es motivado por una búsqueda de saberes, unos aprendemos directamente de nuestras madres, abuelas o vecinas y otros aprendemos preguntando y participando en talleres, que también son otra forma de trasmisión del conocimiento.

A continuación presentamos a algunas personas y grupos dedicados a la producción y/o enseñanza de la elaboración textil en telar de cintura. Su trabajo se ha mostrado en el libro para dar cuenta de una actualización del patrimonio, una apropiación de colores, figuras y formas de entender la producción textil. Por una parte se encuentran las señoras que accedieron a mostrarnos su trabajo y permitieron que su nombre apareciera en este libro. También se encuentran los grupos que se han organizado para aprender y enseñar a tejer. No son todos ni representan todas las formas en las que se da este proceso, sirva entonces este directorio como un comienzo para seguir encontrándonos en la búsqueda por las figuras, formas y usos que nos representan.





DIRECTORIO DE TEJEDORES

Tejedoras de Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta

- Sra. Leonor Flores *La Güera*

Domicilio: Casas Alemán, Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta

- Sra. Lilia Mata

Domicilio: Zaragoza esq. Corregidora, Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta

- Sra. Paz Victoria y Sra. Máxima Jurado

Se puede preguntar por ellas en el tianguis de los domingos que se ubica en el centro del pueblo de Santa Ana Tlacotenco.



Grupo Tohuame Momochtía

Norma Leticia Martínez Guzmán, Guadalupe Guzmán Flores, Gloria Caballero, Refugio Mauro Serralde, Andrea Guadalupe Durán Oviedo, Alma Delia Martínez Guzmán

Teléfono: 58 44 41 05

Tejedores jóvenes de Milpa Alta

En el periodo 2000-2003 se refunda el aprendizaje de técnicas de tejido y elaboración de prendas en telar de cintura gracias a que la señora Agustina Varela, tejedora del pueblo de Santa Ana Tlacotenco accedió a participar con el Grupo Cultural Atoltecayotl como maestra de un taller convocado y coordinado por Flor Hernández y Juan Carlos Loza Jurado. En el segundo grupo participaron Metztli Lozano Salmán, Ricardo Ata y César del Valle, entre otros. Posteriormente Flor Hernández se hizo cargo de la enseñanza en el taller de telar de cintura, y doña Agustina asistía para apoyar con asesorías y resolver dudas.

En una tercera etapa del taller, en el año del 2005 se integró Jorge Antonio Miguel López, especialista en el estudio de la iconografía de la región, en Milpa Alta aprendió el labrado de urdimbre.

En 2006 Flor Hernández continúa los trabajos del taller impartiendolo en el FARO de Milpa Alta, ubicado en San Antonio Tecomitl. En 2007 se integra Yolia León, en 2012 Daniel Quiroz (Yautic), Gerardo Lagunas y posteriormente Yared Uribe.

El taller de telar de cintura continúa con el nombre **Tejedores de Milpa Alta**, se ubican en el Centro Social y Cultural Santa Martha**,** en el barrio de Santa Martha, Milpa Alta.



De este proyecto, se desprenden:

Malacate. Hilarte en nuestra historia, Milpa Alta. Proyecto de Metztli Lozano. Elaboración de prendas en tafetán, mosqueado y labrado de urdimbre e imparte talleres de telar en la casa del arte de Santa Ana Tlacotenco.

Correo electrónico: textilesmalacate@gmail.com

Momoxca. Arte textil, de Milpa Alta. Proyecto impulsado por Yautic Quiroz

Correo electrónico: momoxcartextil@outlook.com

Contacto Facebook/Momoxca Arte Textil

Iquitcalli. Artesanías en telar de cintura. Proyecto de Yared Abimael Uribe Aranda.

Elaboración de ceñidores, cintas para el cabello, fajas de labor, puntas de chaquira, rebozos, blusas y chincuetes. Trabaja en el barrio de Santa Martha, Milpa Alta

Correo electrónico: iquitcalli@hotmail.com

Contacto Facebook/iquitcalli

Tejedores jóvenes de Xochimilco

Taller de telar de cintura en el espacio cultural CECUIX

Dolores Juárez y Erika Jiménez imparten el taller en este centro cultural autogestivo ubicado en Av. Nuevo León 604, barrio de Caltongo, Xochimilco. También lo imparten en otros espacios públicos y privados.

Facebook: Cecuix Heyi Othlipa

Taller de telar y bordado en el Centro Cultural Xochicalli



En el 2013 se organizaron en este espacio talleres de telar de cintura y bordado, los cuales estuvieron a cargo de Dolores Juárez y Miroslava Lazcano respectivamente. En el 2014, los talleres continúan a cargo de Flor Hernández de Milpa Alta. El Centro Cultural Xochicalli, se encuentra situado en Av. 5 de mayo número 36, San Luis Tlaxialtemalco, Xochimilco.

Teléfono celular 55 2743 7504

Correo electrónico: centroculturalxochicalli@hotmail.com

Sociedad Cooperativa Amimitl y Atlahuac



El grupo está conformado por Ariedna Garcilazo Rosas, Yolia Judith León Paredes, Diana Lizeth Garcilazo Rosas, Lucía Sarai León Paredes, Lilia Judith Paredes Balanzario, Eutiquia García Cisneros, Isaac Domínguez de Jesús y Salvador León Olivares. Las talleristas son Ariedna, Yolia, Lilia y Eutiquia. El aprendizaje del telar de cintura se adquirió en el FARO de Milpa Alta, en el taller que impartió Flor Hernandez Villegas en 2007. Han impartido talleres de telar de cintura en diferentes espacios de Xochimilco

Correo electrónico: atl_yolotl@yahoo.com.mx



Taller Teoiquitinimeh



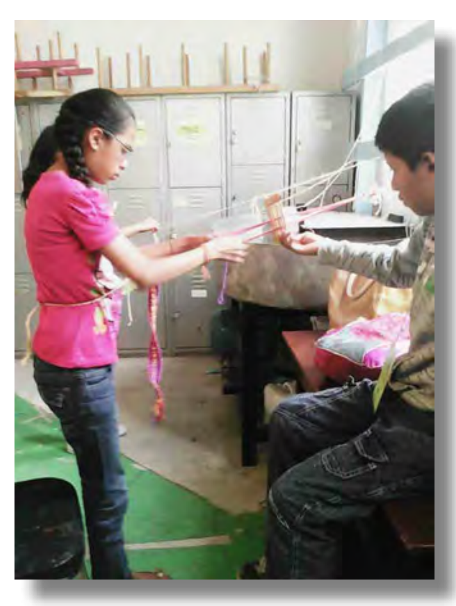
Taller impartido por Daniela Rodriguez Ibarra, quien tiene un vínculo con el patrimonio textil desde su familia, aprendió telar de cintura en el FARO de Milpa Alta en el 2011, y cursó la carrera de Técnico artesanal en textiles en la escuela de artesanías del INBA. Asimismo ha tomado diferentes cursos de textiles de diversas regiones del país. Desde 2014 imparte un taller libre y gratuito en la plaza cívica de San Pedro Atocpan.

Contacto directo en la plaza cívica de San Pedro Atocpan.

Taller Itari-te

Este taller es impartido por IvonneRamos, quien aprendió la técnica de telar de cintura en el FARO de Milpa Alta con las maestras Flor y Celia. Compartió sus conocimientos con Nathali López, Fernando Martínez, Guadalupe Vázquez y Guadalupe Pastrana. Juntos integran el taller que actualmente se imparte en el FARO de Milpa Alta y en la casa del arte de Xochimilco.

Contacto de facebook: Artesanías Taller Itari-te Talleres





GALERÍA GRÁFICA



Blusa bordada en punto de cruz, autora no identificada, Santa Ana Tlacotenco, 2008. Colección Estrella Jiménez Salinas.

Blusa bordada con chaquira, elaborada por Yared Uribe, Milpa Alta, 2011. Colección Yared Uribe.



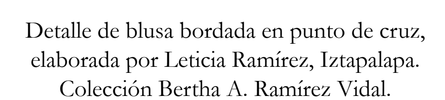


Blusa bordada con chaquira, autora no dentificada, Colección María de los Ángeles Tovar Gutiérrez.





Blusa bordada en punto de cruz, autora no identificada. Colección Hilda Valdos Macedo.



Detalle de blusa bordada en punto de cruz, elaborada por Leticia Ramírez, Iztapalapa. Colección Bertha A. Ramírez Vidal.



Blusa bordada en punto de cruz, elaborada por Nayeli Cortés Castillo, Xochimilco, 2009. Colección Nayeli Cortés Castillo.



Blusa bordada en punto de cruz, autora no identificada, Tulyehualco, 2009. Colección Nayeli Cortés Castillo.



Camisa bordada en punto de cruz, autora no identificada, *ca*. 1930, Xaltocán, Xochimilco, Colección Iván Moreno Torres.



Faja labrada, autora no identificada, Santa Ana Tlacotenco. Colección Liccy Liliana Rosales Alanís.



Fajas labradas, autoras no identificadas, Santa Ana Tlacotenco, 2010-2013. Colección Liccy Liliana Rosales Alanís.



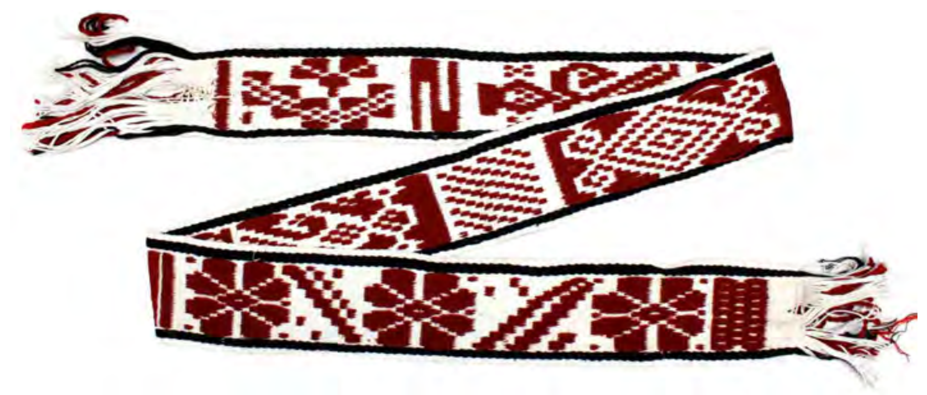
Fajas labradas, autoras no identificadas, Santa Ana Tlacotenco, 2010-2013. Colección Liccy Liliana Rosales Alanís.



Faja labrada, Sra. Manuela Mondragón, Milpa Alta. Colección María de los Ángeles Tovar Gutiérrez.



Faja labrada, autora no identificada, Santa Ana Tlacotenco.
Colección Martha Gallegos, 2008.



Faja labrada, Colección Miriam Flores Luna.



Faja Labrada, autora no identificada, Santa Ana Tlacotenco.
Colección Nayeli Cortés Castillo.



Faja labrada, autora no identificada, Tulyehualco, 2005. Colección Miriam Flores Luna.

Faja labrada, autora no identificada, Santa Ana Tlacotenco, 2012.
Colección Malinalli V. Castillo Flores.



Faja labrada, autora no identificada, Santa Ana Tlacotenco, 2010.
Colección Miriam Flores Luna.



Faja labrada, elaborada por la Sra. Dominga, Santa Ana Tlacotenco, 2013.
Colección Malinalli V. Castillo Flores.



Faja labrada, elaborada por la Sra. Agustina, Santa Ana Tlacotenco,
Colección Leticia Ramírez



Faja labrada, autora no identificada, Santa Ana Tlacotenco, Colección Frida García, 2013.



Faja labrada, elaborada por Dolores Juárez, San Cristóbal, Xochimilco, Colección Dolores Juárez.



Faja labrada, elaborada por Flor Hernández, Milpa Alta. Colección Flor Hernández.



Faja labrada, elaborada por Yolía León, Xaltocán, 2013. Colección Yolía León.



Camino de mesa, piola con tintes naturales, elaboración Rosa María Vite, Milpa Alta, 2010.



Faja labrada, autora desconocida, Milpa Alta, Colección Nayeli Cortés Castillo.



Faja labrada, autora desconocida, Santa Ana Tlacotenco, Colección Nayeli Cortés Castillo.



Cintas, autora desconocida, elaboración de puntas Nayeli Cortés Castillo, Xochimilco, Colección Nayeli Cortés Castillo.



Cintas, autora desconocida, Santa Ana Tlacotenco, Colección Hilda Valdos Macedo



Puntas de ataderas, autora desconocida, Santa Ana Tlacotenco 2009. Colección Estrella Jiménez Salinas.



Cintas sin puntas, elaboradas por Yared Uribe, 2012. Colección Yared Uribe



Cintas, autoras desconocidas, puntas elaboradas por Liccy Liliana Rosales Alanís (excepto las cintas verdes), Santa Ana Tlacotenco / Xochimilco. Colección Liccy Liliana Rosales Alanis.



Cintas de Santo Tomas Jalieza, Oaxaca con puntas de chaquira elaboradas por Martha Gallegos, Xochimilco, 2011. Colección Martha Gallegos.



Cintas, autora desconocida, Santa Ana Tlacotenco, 2006. Colección Nancy Moreno Torres.



Puntas de chaquira, Liccy Liliana Rosales Alanís, 2013, Ampliación San Marcos, Xochimilco. Colección Liccy Liliana Rosales Alanís.



Cintas, puntas elaboradas por Miriam Flores, Santa Ana Tlacotenco/Xochimilco, 2011. Colección Zarahi Navarro Vargas.

Cintas, elaboradas por Yared Uribe, Milpa Alta. Colección Yared Uribe.



Cintas, puntas de chaquira elaboradas por Nayeli Cortés Castillo, Xochimilco, Colección Nayeli Cortés Castillo.



Cintas, elaboradas por Metztli Lozano, Milpa Alta, Colección Metztli Lozano.



Cintas, puntas de chaquira elaboradas por Miroslava Lazcano, Milpa Alta / Xochimilco, 2011. Colección Guadalupe Rosas Arreola.



Cintas, autoras desconocidas, Milpa Alta, 2010. Colección Miriam Flores Luna.



Cintas, autora desconocida, San Gregroio, 2006. Colección Maddy Vassallo.



Cintas, puntas de chaquira elaboradas por Nayeli Cortés Castillo. Milpa Alta /Xochimilco. Colección Nayeli Cortés Castillo.



Cintas, elaboradas por Doña Agustina, puntas de chaquira Leticia Ramírez, Milpa Alta, Colección Leticia Ramírez.





Chincuete en paño de lana industrial, Centro Ciudad de México, 2002. Colección Miriam Flores Luna.



Chincuete, autora no identificada, Milpa Alta, *ca*. 1920. Colección Adolfo Aranda.



Chincuete, autora no identificada, San Gregorio, Colección María de los Ángeles Tovar Gutiérrez.



Chincuete de niña, elaborado por la Sra. Conchita, Milpa Alta, 1989, Colección María de los Ángeles Tovar Gutiérrez.



Cartera elaborada por Araceli Ramírez, Milpa Alta, 2013.
Colección Araceli Ramírez.



Cojín, labrado de urdimbre, elaborado
por Flor Hernández, Milpa Alta, 2005.



Guarda telar, mosqueado con labrado de urdimbre,
elaborada por Gerardo Lagunas, Milpa Alta, 2012.



Rebozo jaspeado, elaborado por Tzutzumatzin
Soto Cortés, Xaltocán, 2012.



Bufanda, mosqueado con labrado de urdimbre, elaborada Miguel Ángel Alemán Torres, Xochimilco, 2014.



Talí para jarana, mosqueado, algodón y lana con tintes naturales, elaborado por Erika Karina Jiménez Flores, Xochimilco, 2013.



Lienzo alistonado, elaborado por Daniel Quiroz, Milpa Alta, 2013.

¿CÓMO CONSERVO MIS TEXTILES? CONSIDERACIONES BÁSICAS[50]

Los textiles son objetos que están con nosotros desde nuestros primeros recuerdos, es por esta razón que los sentimos cotidianos y no tenemos una consciencia plena de su profunda sensibilidad. Sabemos que se lavan y planchan para mantenerlos admirables y los doblamos para guardarlos en el ropero o baúl. Si bien estos procedimientos son comunes para cuidar nuestras ropas de uso diario, no lo son para ayudar a la conservación de piezas especiales como un chincuete, una faja o tlacoyales, objetos que contienen historias y simbolismos de personas con un pasado ancestral y que plasmaron esta memoria al tejer o bordar.

De manera general se puede decir que un textil es un objeto laminar flexible elaborado por medio de hilos tejidos. La naturaleza de hilos depende de la fuente de obtención de las fibras que pueden ser vegetales, animales o sintéticas, todas ellas muy sensibles a la intemperie.

Conocer el cuidado de piezas textiles es necesario para mantener nuestro patrimonio, por ello las palabras que se ofrecen a continuación tienen la intención de brindar una serie de consideraciones para la conservación de nuestros preciados objetos.

• El sentido común es el primer paso para lograr preservar objetos. Antes de manipularlos se deben de lavar las manos perfectamente con agua y jabón, así se eliminarán restos de grasa y partículas que pueden alojarse en el tejido. Tener las manos mojadas, húmedas o sudadas provocarán manchas en las piezas que muchas veces es difícil o imposible quitar.

• Los textiles no deben ser lavados si se desconocen los materiales que los componen, esto podría causar daños severos a la estructura de tejido. También, el desconocimiento de los colorantes que tiñeron los hilos podrían desvanecer el color si no sabemos cómo lavarlos.

• Se pueden limpiar textiles sólo cuando el estado de conservación del lienzo sea bueno y permita ejercer cierta fuerza sobre el objeto, cuando sea así, con brochas de pelo suave se pueden remover acumulaciones de polvo y suciedad superficial.

50 Texto de Renato Camarillo Duque



• Las piezas pesadas deben ser guardadas en horizontal, cubiertas por papel blanco libre de ácido (este papel lo venden en papelerías grandes y así se pide) y con los pliegues rellenos de cojines suaves de tela blanca de algodón lavada previamente, así se evitarán las arrugas que generan roturas a mediano y largo plazo. Debe evitarse colgarles en ganchos, esta manera de almacenar las prendas genera marcas y deformaciones por la gravedad.

• Las fajas, ceñidores y rebozos suelen ser piezas muy largas, razón por la cual es conveniente enrollarlas. Para las primeras se debe interponer una tira de papel libre de ácido y para los rebozos podemos ayudarnos de un tubo de cartón forrado de papel de alta calidad, así, la manipulación será más sencilla y se evitarán las típicas roturas a la urdimbre ocasionadas por doblarse.

• Se debe poner especial atención en cuidar que los flecos, puntas y rapacejos no se enreden, para lograrlo, se sujetan con un soporte del mismo papel. Se pueden sujetar los rollos utilizando cintas de algodón blanco anudando sus extremos.

• Los objetos envueltos se deben guardar en cajas de plástico (polipropileno). El objetivo de guardarlos de esta manera es protegerlos de la luz que genera decoloración, un proceso físico-químico acumulativo e irreversible. Deben evitarse





las cajas de cartón que contienen muchos contaminantes y ácidos que producen amarillamiento en los lienzos.

• La humedad y la temperatura en altos niveles generarán daños a los textiles, ya que son susceptibles al ataque por hongos o puede suceder que se resequen las fibras ocasionando pérdida de resistencia del lienzo y desintegración. Las cajas que contengan las piezas deberán ser almacenadas en lugares frescos. Es buena idea abrir periódicamente las cajas para ventilarlas, de esta forma se podrá revisar que no haya insectos y las piezas no se impregnen del característico "olor a guardado".

• Cuando se observe que los objetos tienen algún deterioro mayúsculo es preferible acudir con un conservador-restaurador especializado en textiles para obtener asesoría.

Resultará más conveniente para un objeto no tocarlo cuando se desconoce la forma de atenderlo, es mejor que primero conozcamos más sobre el tipo de tejido, el material y el tiempo que tiene guardado, entre otras cosas. Llevar a cabo diferentes medidas de cuidado a los objetos que les guardamos afecto nos ayudará a transmitirlos a las generaciones futuras para su conocimiento, uso y disfrute. Si tienes un rebozo o faja de tu abuelita o de un familiar, resguárdalo con las recomendaciones que acabamos de enumerar. Cuando lo uses tomate tu tiempo para sacarlo, colocarlo y posteriormente guardarlo.



BIBLIOGRAFÍA

ARROYO, Leticia, *Tintes naturales mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana*, CONABIO-Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2008.

DÍAZ Cíntora, Salvador, *Xochiquetzal*. UNAM, México, 1990.

DÍAZ del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Biblioteca virtual universal, Argentina, 2003.

ESCALANTE Gonzalbo, Pablo, "La casa, el cuerpo y las emociones", en Pablo Escalante Gonzalbo (coordinador), *Historia de la vida cotidiana en México, volumen I Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, El Colegio de México-FCE, México, 2004.

FERRER, Eulalio, "El color entre los pueblos nahuas", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 31, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2000.

GALARZA, Joaquín, *Dibujos tradicionales. Tejidos de Santa Ana Tlacotenco*, Cuadernos de la Casa Chata, 52, Serie Malacatepech Momoxco, 3, CIESAS, México, 1982.

________________, *Tlacotenco Tonantzin Santa Ana. Tradiciones: toponimia, técnicas, fiestas, canciones, versos y danzas*, Cuadernos de la Casa Chata, 52, Serie Malacachtepec Momoxco 1, CIESAS, México, 1982.

GARCÍA Ruíz, Casimira, "Tejido de cinta, fajas y ceñidores", en *Historias de mi pueblo. Concurso testimonial sobre la historia y cultura de Milpa Alta, Volumen IV Tradiciones de Milpa Alta*, Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México, México, 1992.

GIBSON, Charles, *Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1810*, Siglo XXI editores, México, 2003, pág. 344.

GOMEZCÉSAR Hernández, Iván, *Para que sepan los que aún no nacen… Construcción de la historia de Milpa Alta*, UACM-CONACYT, México, 2010.

HORCASITAS, Fernando, *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria Náhuatl de Milpa Alta*, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1974.

LAVÍN, Lydia y Balassa, Gisela, *Museo del traje mexicano. Volumen IV. El Siglo de las Luces*, Editorial Clío, Libros y Videos, SEARS, México, 2001.

METZ, Brígida von, *Trabajo, sujeción y libertad en el centro de la Nueva España,* CIESAS-Miguel Ángel Porrúa, México, 1999.

MOLINA Martínez, Antonio, "El ayate: una prenda textil", en *México desconocido* no. 216, febrero 1995.

Molina, Fray Alonso de, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, Estudio preliminar de Miguel León-Portilla, Porrúa, México, 2001.

MONTEMAYOR, Carlos (coordinador), *Diccionario del náhuatl en el español de México*, UNAM-GDF, México, 2007.

PAST, Ambar y la Asociación de Grupos de Artesanas Indígenas, *Tintes Naturales, de "Sna Jolobil (Casa de los tejidos)"*, México, 1989.

PÉREZ Zeballos, Juan Manuel, *Xochimilco ayer l*, Instituto Mora-Gobierno del Distrito Federal-Delegación Xochimilco, México, 2002.

RIVERA Cambas, Manuel, *México pintoresco artístico y monumental*, Editora Nacional, México, 1880.

RODRÍGUEZ, Georgina, "La calle de Roldán", en *Luna córnea*, no. 15, mayo-agosto de 1998.

ROJAS Rabiela, Teresa *et al, Vidas y bienes olvidados. Testamentos indígenas novohispanos*, Vol. 2, SEP-CONACYT-CIESAS; México, 2002.

SAHAGÚN, Bernardino de, "Capítulo XIV De las condiciones y oficios de fas mugeres bajas", en *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Red ediciones, España, 2012.

SANTOS Briones, Cynthia y Pérez Téllez, Iván, *La cosmovisión indígena y sus representaciones en los textiles. Comunidad nahua de Santa Ana Tzacuala, Acaxochitlán, Hidalgo*, CECULTAH, México, 2012.

STRESSER-Péan, Claude, *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*, FCE, México, 2012.

TORQUEMADA, Fray Juan de, *Monarquía indiana* Volumen IV, UNAM, México, 1983.

WACHER Rodarte, Mette Marie, *Nahuas de Milpa Alta. Pueblos indígenas del México contemporáneo*, CDI, México, 2006.

WEITLANER Johnson, Irmgard, "El vestido prehispánico del México Antiguo", en *Arqueología mexicana. Textiles de ayer y hoy*, no. 19.



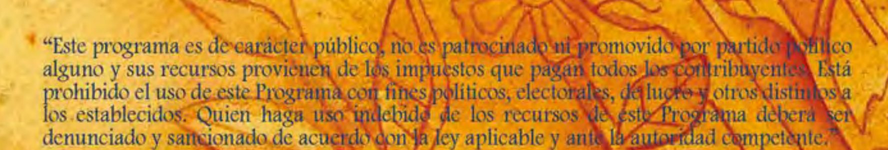
Abuela Luna, ilustración de Roberto Portilla, Tulyehualco, Xochimilco, 2013.

Abuela Luna. Creación textil de la zona sur: Xochimilco y Milpa Alta se terminó de imprimir en marzo de 2014 en los talleres de Jorge Marroquín de los Santos. El tiraje consta de 1000 ejemplares.

Este libro muestra un recorrido sobre la transformación de la forma en la que nos vestimos en la zona de Xochimilco y Milpa Alta.

Por otra parte, decir, *Abuela Luna*, es entender que para la forma en que se teje por esta región, hay técnicas, trucos y figuras definidas. Sobre esa urdimbre, que debe ser de esa y no de otra manera, tejemos constantemente lo que vemos a nuestro alrededor, formas actuales. Tejer nos conecta, en su recreación, con el conocimiento ancestral y sin embargo, cada vez es un nuevo ciclo, pues siempre es latente la posibilidad de tejer una nueva figura y un nuevo color. Siempre se produce un comienzo para volver a decir:

Yo tejo, yo sé cómo se urde el universo.







CONACULTA

